دكتور سيد حامد النساج

# بحوث ودراسات أدبية

الطبعة الثانية
مزيدة ومنقحة

الناشر
مكتبة غريب
٣،١ شارع كامل صدقي (الفجالة)
تليفون : ٩٠٢١٠٧

الطبعة الأولى ١٩٧٨

الطبعة الثانية ١٩٨٧

# مقدمة الطبعة الثانية

صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب ، فى يونيو ١٩٧٨ وقد أثار ـ عند صدوره ـ عدداً من القضايا والمناقشات ؛ نظراً لأنه اجتهد فى محاولة للكشف عن بعض الجوانب الفنية غير المعروفة عند بعض الأدباء مثل ( أحمد خيرى سعيد ومحمد تيمور وحسين فوزى ) . كما أنه حاول التقنين لما ينبغى أن تكون عليه الدراسات الجامعية الأكاديمية . بالإضافة إلى أنه ناقش قضية الريادة فى القصة القصيرة المصرية . وسلّط الضوء على واحد من الدارسين فى المغرب الأقصى .

وتحتفظ هذه الطبعة الثانية بكل ما تضمنته الطبعة الأولى من دراسات وآراء وأفكار . لكنها حرصت على أن تضيف ثمانية موضوعات جديدة . منها ما يقف عند بعض البحوث والدراسات الجامعية والنقدية . ومنها ما يتناول بالتحليل والنقد عدداً من المجموعات القصصية التى صدرت فى الفترة الأخيرة . بل إن خمس مجموعات مما تعرضت له هذه الطبعة لم تكن إلاّ نتاج عامى ١٩٨٥ ـ ١٩٨٦ . وذلك فى محاولة لمتابعة ما يصدر بين الحين والحين من كتابات قصصية .

وتؤكد هذه الطبعة ـ استمراراً لما أعلنته الطبعة الأولى ـ أنّها حريصة على أن تقول كلمتها التى تؤمن بها ؛ وعلى أن تبدى رأيها الواضح فى كل كتاب تتعرض له ؛ دون أن تحيد عن الموضوعية والحق والصدق ؛ بأى شكل من الأشكال . وهى سمات تحاول أن تحتفظ بها أبدا .

وإذا كانت هذه الطبعة قد أضافت متابعة نقدية لبعض الأعمال القصصية التى صدرت فى الفترة الأخيرة ؛ فإن ذلك قد جاء انطلاقاً من الإيمان الأصيل بالمهمة التى ينبغى أن يضطلع بها الناقد المتخصص المعاصر . إذ إنه ـ بالإضافة إلى دوره فى التأصيل والتنظير ـ يلزم أن يكون له إسهام واضح ومباشر فيما يتعلق بالنتاج الجديد الذى يستلزم تقديماً وتحليلاً وتقويماً وتوجيهاً ونقداً .

وكل ما نرجوه أن نكون قد وفقنا فى جانب من الجانبين ، أو فيهما معاً .

د . سيد حامد النسّاج

# مقدمة الطبعة الأولى

هذه بعض بحوث ودراسات فى الأدب العربى الحديث ، يجمع بينها جو عام تتنفس فى مناخه ، هو جو الرواية والقصة القصيرة ، وما ألف حولهما من مؤلفات ، أو ما أثير بسببهما من قضايا ، أو ما يمكن أن يكشفه البحث فى كتابهما من جوانب جديدة . فضلا عن أنها تقف عند بعض الظواهر الأدبية التى لم يلتفت إليها كثير من الباحثين والدارسين من قبل . مثال ذلك دراستها لأحمد خيرى سعيد ، الذى اكتفى البعض عند التعرض له بالإشارة إلى زعامته - فقط - للمدرسة الحديثة ، دون عناء الاطلاع على كتاباته المتناثرة فى الصحف والمجلات ، ومن غير إحاطة بالمنطلق الفكرى الذى كانت تنطلق منه فكره وآراؤه ودعواته .

وكذلك الحال بالنسبة إلى البدايات الأدبية للدكتور حسين فوزى . تلك التى لا ترتبط بفن القصة وحده ، وإنما تمتد فتشمل فن الشعر أيضاً . فقد كانت له تجارب فيه ، لا ترقى - بالفعل - إلى مستوى القصائد الجيدة التى أبدعها الشعراء المعاصرون له . لكنها تلقى بعض الضوء على أسلوبه فى الكتابة ، ومفرداته التى يستخدمها ، وحرصه على سلامة لغته ، وشاعريته التى تبدو بين الحين والحين .

نفس الشىء بالنظر إلى محمد تيمور . فإذا كنا جميعاً قد عرفناه كاتباً للقصة القصيرة أو للمسرح أو للنقد الفنى ، فإن الجديد حقاً هو أن نتعرف إلى جانب خفى من إبداعه الأدبى فى فن الشعر . فقد كتب شعراً اتسم بالحزن ، وسيطر عليه إحساس حاد بالتشاؤم . وهى ظاهرة مثيرة للاهتمام ، وتدعو إلى التساؤل عن مصدر هذا الحزن ، وأسبابه ، مما يستلزم دراسة وتحليلا . هذا إلى جانب قضية الريادة فى القصة القصيرة ، وهى قضية شغلت نقادنا ومؤرخى أدبنا الحديث فترة من الزمن .

يضاف إلى ذلك المسائل النقدية التى تفرض نفسها عند دراسة كتاب « الروائى والأرض » للدكتور عبد المحسن طه بدر . وتلك القضايا التى تثيرها قراءة « الفن القصصى والمسرحى فى مصر » للدكتور أحمد هيكل .

ثم إن هذه الصفحات التى بين يديك أيها القارىء الكريم تسعى إلى تعريفك بواحد من شباب الدارسين والباحثين فى المغرب الأقصى الشقيق . يثرى الحياة الأدبية بجهوده العلمية فى محاولة لإرساء دعائم البحث الأكاديمى الجامعى السليم .

وتبقى بعدئذ ضرورة الإشارة إلى أن هذه الصفحات ، ليست غير بضع تجارب فى النقد ، تسعى جاهدة من أجل أن تقول كلمتها ، ولا يسعها إلا أن تؤكد حرصها على ذلك . أما إذا ضلت السبيل إلى هدفها هذا ، فإنها ترجوك - أيها القارىء الكريم - أن تلتمس لها العذر ، ما دامت تقدم نفسها - إليك - على أنها محاولات ليس أكثر . وثق أنها تصدقك ، إذ يعيبها خداعك .

إنها تعتقد اعتقاداً قوياً بأن الحكم الأول والأخير هو أنت . ومن ثم تكفيها كلمتك ، ويرضيها حكمك ، ويؤنسها اقتناعك بقراءتها ، وإقبالك عليها . لهذا ، فإنها تضع نفسها بين يديك ، دون إسراف فى المقدمات ، ومن غير تمهيد مطول . إيمانا بقدرتك على اكتشاف المنهج ، وإدراك الاتجاه الذى تؤمن به ، والدوافع التى تكمن وراءه . فضلاً عن معرفة خط السير ، واستبطان الفكر .

وتكفيها الآن هذه الكلمة ، لتتيح لك فرصة القراءة ثم الحكم .

وما رغبت فى غير هذا .

د . سيد حامد النساج

# ـ ١ ـ

# أحمد خيرى سعيد
# والاستقلال الفكرى

يحفل تاريخنا الفكرى والفنى والأدبى بكثير من الشخصيات التى أثرت حياتنا الثقافية ، بما كانت تقدمه فى هذه الميادين من جهود وأعمال كان يعز على الكثيرين القيام بمثلها فى الظروف التى مر بها مجتمعنا فى النصف الأول من هذا القرن ، بل إن من هؤلاء من كان يواصل نشر مقالات وأبحاث حافلة بالموضوعات الجيدة، والأفكار المتطورة، بصورة منتظمة ومنظمة ، لكنهم فى نفس الوقت لم تكن تسلط عليهم الأضواء ، فأهملوا ـ ربما عن غير قصد ـ فى حين ركزت الأشعة القوية على غيرهم ، ونالوا حظهم من الدراسة والبحث ، على الرغم من أن أولئك المنسيين * لم يكونوا أقل نشاطاً وحيوية وتأثيراً وإبداعاً . . . لذا يصبح لزاماً على الدارسين المحدثين أن يحاولوا من جانبهم اختيار أراضى جديدة يجعلونها ميداناً لأبحاثهم ، وأن ينقبوا فى أعماق تربتنا عن شخصيات كان لها دورها فى الحياة ، أوفى الفكر ، أوفى الأدب ، أوفى الفن ، أوفى السياسة ، أوفى الصحافة ، أوفى الاجتماع ، وغيرها من ضروب النشاط الإنسانى . . . ثم يعكفوا على تجلية الغموض الذى اكتشف مثل هذه الشخصيات ، ويتناولوها من جوانبها المتعددة ، ويقدموها للقارىء المعاصر فى صورة مكتملة ، واضحة المعالم ، وخير للقارىء أن يعرف شيئاً جديداً عن شخصية مجهولة من أن يعرف كل شىء عن أخرى معروفة ، أهلكتها الدراسة ، أو قتلت بحثاً كما يقولون .

ويقف « أحمد خيرى سعيد » فى مقدمة أعلام الفكر والفن والأدب الذين لا تجد لهم ذكراً فى كثير من الدراسات العلمية والإنسانية الجادة ، وإن كان أحد الذين شغلوا حياتنا الثقافية فى النصف الأول من القرن العشرين ، وعرفه القارىء العربي مفكراً ثائراً ، وأديباً

---

* من الذين يستحقون الدراسة ، وكان لهم نشاطهم : صالح حمدى حماد ، محمد أمين حسونة ، عبد الحميد سالم ، محمود عزى ، عبد الحميد حمدى .

مجدداً ، وصحفياً ممتازاً ، وداعية مخلصاً لدعوته وأفكاره ، ومثقفاً واعياً ، ورائداً أصيلا من رواد الفن القصصى فى أدبنا الحديث .

وتصفه صحافة النصف الأول من هذا القرن بأنه « عمدة شباب التجديد الصريح » ، وأحياناً بأنه « خزانة أدب ملآنة » و« دائرة معارف سيارة » . . كما يذكر له أصحابه من الأحياء بأنه وحده يعزى إليه الفخر فى إدخال الموسيقى والتمثيل ضمن برامج التعليم الابتدائى والثانوى فى مدارسنا ، فضلا عن أنه مهد السبيل للفرق التمثيلية بما كتبه عنها ، وكان أول من اقترح إرسال البعثات التمثيلية والموسيقية إلى أوربا ، وطالب بإنشاء معهد للتمثيل ، وآخر للموسيقى . . وغلب عليه اهتمامه بالفنون والآداب والعلوم ، إلى حد جعله يطالب الحكومة والأغنياء بضرورة تشجيعها والاهتمام بها ، لأن العقبات المادية تعرقل أى تقدم ، وتقضى على الكثير من أعمال التجديد وهى فى مهدها . ( من أجل ذلك لا نطالب الحكومة والأغنياء ببذل عشرات الآلاف من الجنيهات لتشجيع الآداب والحركة العلمية ، إنما نقنع بعشرة آلاف جنيه للآداب وبمثلها للعلوم . . . وليس هذا بالكثير أو غير المعقول أو الذى تعجز عنه خزينة الحكومة . . . )[1] بل إنه طالب الحكومة بإنشاء مصلحة أو إدارة للفنون الجميلة والآداب ، تتبع وزارة المعارف ، ويعين لها وكيل يدير شئونها ، له سلطة وكيل الوزارة ، بحيث تعمل على تنظيم الجهود الفنية وتغذية وإنماء الملكات والمواهب والرقى بالفن والأدب . . ( والواقع أن مصر فى حاجة إلى مئات الملايين من الجنيهات لتنشىء الجامعات والمعامل والمعاهد العلمية ، وتشيد المكاتب والمتاحف العظيمة والكنسر فاتوارات والأكاديميات الأدبية والفنية والعلمية . إن مصر ترجوا استقلالا فكرياً ، وهذا الاستقلال لا يتهيأ لها إلا إذا خلق الجو العلمى الأدبى الفنى اللازم )[2] .

* * *

وقد ولد أحمد خيرى سعيد بالقاهرة عام ١٨٩٤ ، وتدرج فى المراحل التعليمية إلى أن التحق بمدرسة الطب عام ١٩١٢ ، وظل نيفاً وعشرين سنة مصراً على دراسة الطب ، ولم يحصل على ترخيص بمهنة طبيب . . وخلال الحرب العالمية الأولى التحق بغرفة « الصليب الأحمر » بالجيش الإنجليزى ، وذلك فى وظيفة « مساعد طبيب » فى ميدان فلسطين ، ثم عاد إلى مصر بعد الهدنة . وربما يكون شغفه بالفنون الجميلة والآداب هو السبب فى إهماله دراسة الطب ، إذ أنه اشتغل بالصحافة والأدب إبان دراسته للطب ،

---

(١) « الفجر » ـ العدد ٥ ـ ١٠ فبراير ١٩٢٥ ص ١ .
(٢) « الفجر » ـ العدد ١٤ ـ ١٧ أبريل ١٩٢٥ ص ١ .

فوضع رواية « الأسى »، لكنها صودرت من قلم المطبوعات إذ ذاك ، ووضع بعدها مسرحية « بين الكاس والطاس » وقدمها إلى فرقة جورج أبيض سنة ١٩١٦ ، وفى نفس هذه الفترة وضع كتابين : أولهما « فن المسرح » تناول فيه فنون الشعر المختلفة فى الأدب الإغريقى ، مقارناً بينها وبين فنون الشعر فى أدبنا العربى ؛ والثانى : « عبث الشباب » تحدث فيه بإسهاب عن أوضاع الكتابة فى اللغة وتمرده على بعض الأساليب العربية العتيقة ، وذيل الكتاب ببحث عن الموسيقى العصرية وآخر عن رأيه فى قصة « مجنون ليلى » .[1] وليس معنى هذا أنه هجر دراسة الطب كلية ، أو انفصل عن الحياة الطبية ، ولكنه استمر على ولائه وحبه لهذا المجال إلى أن توفى . وكان كثيراً ما يقول : « إن لم أكن طبيباً فأنا على الأقل طالب طب غير مباشر » . . يؤيد هذا من بعض الوجوه أنه لم يكن يفوته حضور الاجتماعات والمؤتمرات المتعلقة بالطب ، يضاف إلى هذا أنه ترجم المقدمة التى كتبها الدكتور ( ماكس ما يرهوف ) لكتاب « العشر مقالات فى العين » لحنين بن إسحق ، وهو الكتاب الذى طبعته الجامعة المصرية بمناسبة المؤتمر الدولى لأمراض البلاد الحارة المنعقد فى شهر ديسمبر ١٩٢٨ . كما أنه ترجم بعض الأبحاث الطبية للمجلة التى كانت تصدرها الجمعية الطبية المصرية . ولا نفتأ نقرأ له بين حين وحين مقالا أو بحثاً يتعلق بالطب من قريب ، وما أكثرها ! .

ولما عاد خيرى سعيد إلى وطنه بعد أداء خدمة « الصليب الأحمر » ، تفرغ لمطالعة العلوم الحديثة والآداب الروسية ، وتعرف آنذاك إلى محمد تيمور ، فأخذا معاً يبثان بين أصدقائهما الدعوة إلى « المدرسة الحديثة » وتعاليمها . وكان مقرها بادىء الأمر غرفة تعقد فيها جلساتها ، فى بيت إبراهيم المصرى ، أو محمود طاهر لاشين ، وأحياناً فى بيت المرحوم تيمور ، ومن هناك أخرجوا صحيفة أدبية كانت تطبع على « الاستنسل » لا تتجاوز العشر نسخ من كل عدد ، ولكن عصا تيمور أكرهتهم على أن يغادروا مكتبته فى الحال ، وذلك لأنه تبين نزعتهم التجديدية ، وهو مبدأ لم يكن يقره المرحوم أحمد تيمور ، العلامة الذى يحافظ على القديم ويأخذ بعلوم الأولين .

وسرعان ما انضم إلى خيرى سعيد عناصر جديدة ، وتهيأ لهذه الجماعة أن تعقد جلساتها الأدبية فى قهوة ( راديوم ) وهى التى يقول عنها خيرى سعيد : « فى قهوة الفن » - أو قهوة البؤساء - كما يأبى إلا أن يسميها البعض الآخر ، كم ذا يدور حوار لذيذ وحديث فكه أو تنشب مناقشة حادة حول قضايا معقدة لم يبت فيها مثل : هل هناك حياة بعد هذه

---

(١) انظر مجلة « الحديث » فبراير ١٩٣٣ ص ١٥٥ .

الحياة ؟ وهل المخ كما يزعم الفيلسوف « فخته » وأمثاله يفرز الأفكار كما تفرز المعدة عصيرها الذى يساعد على هضم الطعام ؟ وما هى غاية الفنون الجميلة ؟ وهل حل العلم معضلة المعضلات التى تسأل من أين جئنا وما نحن وإلى أين نسير؟ !!(1) وجدير بالذكر أن المرحومين محمد تيمور ومحمد رشيد خرجا عن قواعد التقاليد الأرستقراطية وخلعا رداءها استجابة لدعوة أحمد خيرى سعيد الأديب الثائر على التقاليد الأرستقراطية والمفكر الواقعى الذى لا يعترف بطبقية أو استغلال ، ثم تبعهما محمود تيمور وأحمد علام وزكى طليمات ومحمود عزى وفائق رياض وحسين فوزى وإبراهيم حمدى وغيرهم من الشباب الملتهب غيرة وتحمساً ، وكلهم متأثر بدعوة أحمد خيرى سعيد التحريرية . وأدرك أحمد خيرى سعيد أن الجماعة لا يمكن أن تحقق أغراضها إلا إذا كانت هناك صحيفة تكون لسان حالها ، ووقع اختياره على صحيفة ( السفور ) التى كان يصدرها « عبد الحميد حمدى » وابتاعوها بمبلغ خمسين جنيهاً ، لتكون رسول دعوتهم . وصدرت الصحيفة وبها بحوث اجتماعية وأدبية ونقدية متنوعة ، كما ظهرت على صفحاتها أيضاً القصة المصرية ، وتولى أحمد خيرى سعيد قسم الترجمة بها .

وفى سنة ١٩٢٠ أراد أحمد خيرى سعيد السفر إلى ألمانيا ليستكمل دراسة الطب هناك ، وفيما هو متأهب لذلك ، إذ جاءه المرحوم الصوفانى ، وفاوضه فى أن يعمل محرراً بجريدة « الأمة » ، غير أنه لم يمكث بها زمناً طويلاً حتى أغلقت ، فالتحق بجريدة « اللواء المصرى » وتسبب فى إغلاقها عقب مقال شديد اللهجة كتبه عن « غاندى » وحركة المقاومة السلبية فى الهند .

وما لبث بعدئذ أن اجتمع هو وأعضاء المدرسة الحديثة فى منزل محمود طاهر لاشين ، ورأى أن يفكروا فى إصدار جريدة أدبية اسمها «الفجر» وأن يدفع كل واحد منهم مبلغاً من المال ، وتم لهم ما أرادوا ، وظهرت « الفجر » فى ٨ يناير ١٩٢٥ تحمل على صدرها شارة « الهدم والبناء » ، وتدعو إلى الاستقلال الفكرى وخلق أدب جديد .

واستمرت « الفجر » ما يقرب من عامين . إلا أنها توقفت ، وذلك لوفاة محمد تيمور ومحمد رشيد ، والتحاق زكى طليمات ببعثة فن التمثيل فى فرنسا ، وسفر حسين فوزى إلى أوربا ، وتفرغ أحمد علام لعمله بمسرح رمسيس . وانتظمت بعدئذ حياة البعض على نحو عادى ، وتفرق الصحب إلى حين . لكن أحمد خيرى سعيد ظل على حاله ، يعانى شظف العيش وتقلبات الزمن حتى التحق محرراً فى جريدة « الأخبار » سنة ١٩٢٧ لسان حال

---

(١) مجلة « الجديد » العدد ٣١ - ١٢ نوفمبر ١٩٢٨ ص ٥ من مقال « نزعة غريبة للكاتب المجدد أحمد خيرى سعيد » .

الحزب الوطنى ، ورأى أن يصدرها على نسق « السياسة » فى بدء ظهورها ، فكانت لها صفحات أدبية وأخرى علمية وتاريخية وفنية وزراعية . ثم ترك « الأخبار » ليعمل بجريدة « كوكب الشرق » وبعدها جريدة « اليوم » فجريدة « الوادى » إلى ان اشتغل بدار الهلال سنة ١٩٣٠ ورأس تحرير مجلة « الهلال » الشهرى زمناً ، وفى أخريات أيامه اشتغل بالترجمة فى الهيئة الصحية العالمية ، حتى توفى ١٩٦٢ .

* * *

وقلما نجد لخيرى سعيد مثيلاً فى ثقافته ، وسعة اطلاعه ، ونشاطه المتجدد ، وقدرته على الكتابة فى موضوعات شتى بصفة مستمرة ، وكذا فى جلده وصبره على ملاحقة الصحافة أولاً بأول وإمدادها بما تحتاج إليه من مقالات ودراسات . فقد كان له على الكتابة صبر « غريب »، لايعدله إلا صبره على الحديث فى غير ملالة أوسأم . حدث أن رغبت إليه إحدى المجلات الكبيرة أن يكتب لها عددا معينا فى عشرين صفحة من صفحاتها ، وذلك لانقطاع محرريها . وكان الوقت الثامنة مساء ، وحددت له السابعة من صباح اليوم التالى ليوافيها بما كتب ، حتى يمكن أن تظهر المجلة فى حينها . وجلس خيرى إلى مكتبه خالى الذهن لا يدرى كيف يكتب ولا فيم يكتب . وكان الفصل صيفاً ، والجو ملتهباً ، وفجأة أخذ قلمه ( الأحمر دائماً ) يجرى على الورق فى سرعة مدهشة ، وترسل غريب لا يتوقف ، وما زال خيرى يكد ويجد حتى انتهى من كتابة المطلوب ، وبر بوعده ، وذهب بما كتبه إلى المجلة وهناك دس له رئيس التحرير عشرة جنيهات مكافأة له على عمله . وهو إلى جانب ذلك كله صحفي مخلص لفنه إلى أقصى حدود الإخلاص، لم يعرف جسمه المتداعى تعباً ولا نصباً ، فضلاً عن أنه لم يذق طعم الراحة أبدا . ومما يذكر عنه فى هذا الصدد ، أن بعض مصححى ومنضدى الحروف فى جريدة « الوادى » تخلفوا عن الحضور ، وكان خيرى سعيد يتولى تحرير المجلة ، فكنت تراه فى حركة دائمة ، يكتب ، ويجمع الحروف ، ويصحح المسودات ، حتى أشرقت الشمس ، ولم يغمض له جفن ، وتم له ما أراد من إظهار الجريدة فى موعدها ! وكانت ألذ ساعة فى حياته الصحفية تلك الساعة التى وقفها بجوار ماكينة الطباعة ، والعرق يتصبب من جبينه ، وهو يضرع إلى الله أن تدور ، فلا تدور . فيحاول أن يتعرف سبب توقفها ، لكنه يرتد خائباً . فذهب يستحضر لها أحد عمال مطبعة مجاورة ، وبذلا جهداً كبيراً ، إلا أنهما أخفقا . ولم ييأس أحمد خيرى سعيد ، وإنما اقترح أن يديرها باليد بدلاً من الكهرباء . وتعاون هو والحاضرون على إدارة ماكينة الطباعة ، فدارت ، « وخرج إلى النور أول عدد من جريدتى « الفجر » تلك الصحيفة التى اتخذتها المدرسة الحديثة لسان حال لها . . » [1]

---

(١) مجلة « الجامعة » العدد ١٢٣ ـ ٧ يونية ١٩٣٤ ص ٢١ « ساعة من حياتى الصحفية » بقلم أحمد خيرى سعيد .

وكان طبيعياً لديه أن يحرر جريدة بأكملها، يكتب الافتتاحية، ثم الصفحة الأدبية والفنية ، وصفحة السيدات ، والمقال السياسى ، والرد على القراء ، ونقد الكتب . وهو فى هذا كله لا يوقع باسمه ، وإنما يلجأ إلى أسماء مستعارة ، يعرفها جيداً قارئه الذى ألف أسلوبه ، وارتاح إلى طريقته فى الكتابة . والرموز ، « فلان » و« ضـو » و« خ » و« أ . خ . س » و« خ . س » إن دلت على شىء فإنما تدل يا عزيزى على أن صاحب التوقيع بهذه الأحـرف غير مفتـون بإذاعـة اسمه ، زاهد فى الشهرة التى يطلبها الأكثرون بالكتابة فى الصحف والإغراب فيما يكتبون . إنما تبدل على أن صاحب التوقيع يكتب للكتابة لا للشهرة أيا كان مداها . . ) [1] . ولعل إجهاده نفسه ، وإرهاقه المتواصل ، هو الذى جعل طلائع الكهـولـة تعـالجـه وهو لم يتجاوز الأربعين ، فرسمت على قسمات وجهه المتنافرة تجاعيد ملتـوية ، وأشاعت فى شعره المنفوش وشاربه المشعث شعرات بيضاء ، إيذاناً بشيخوخة مبكرة ، وشباب مدبر .

ولم يكن خيرى سعيد يعنى بأناقة فى ملبسه ، أو تجميل هندامه ، بل لا تقع عينك منـه إلا على « كرنفـال » عجيب من ألـوان متنـافـرة وقـطع من الثياب لا تجانس فيهـا ولا انسجام ، ومع ذلك فإنه مفتون بالجمال حينما وجده . أما عن النكتة الرائعة ، والفكاهة العذبة ، والبديهة الحاضرة ، فكل أولئك كنت تتذوقه عذباً شهياً فى حديثه حين كان يجلس إلى جماعة من المعجبين به ، حيث ترى الألفاظ تتدفق من فمه متلاحقة يأخذ بعضها فى رقاب بعض ، يحلل ويفسر ويناقش وينقد ويتحدث فى مختلف الموضوعات .

ونهم أحمد خيرى سعيد للقراءة لا يقف عند حد ، فهو لا يقتصر على ميدان بعينه من ميادين العلوم الإنسانية ، وإنما أحاط نفسه علماً بالكيمياء ، والطبيعة ، والبيولوجيا ، وعلم الحيوان ، وعلم الميكـروبـات ، والطفيليات ، وعلم التشريح ، والفسيولـوجيا واستـوعب مؤلفات دارون ، وقرأ كتباً عن المذهب الداروينى ، وعلم الإنسان ، وعلم الجيولوجيا ، وظل طوال عمره متصلا بالوسط العلمى ، مطلعاً على أحدث ما استجد فيه . وليس ذلك ، فقط ، بل إنه كان يتابع الأحداث الفنية والمسرحية فى العالم ، فيكتب عن الحركة المسرحية العالمية ، ويتناول المسرحيات التى كانت تمثل فى أوربا بالشـرح والتفسير والنقد ، بغية تعريف القراء بها ، ولإيجاد نهضة مسرحية مماثلة فى مصر .

ويروى عنه أنه ذهب إلى منزل الشاعر الدكتور إبراهيم ناجى فى منتصف الليل ، وظـل يقرع الباب حتى مثل ناجى أمامه ، وكان مريضاً ، فسأله خيرى سعيد : « هل

---

(١) الأخبار ـ العدد ١٩٦٥ ـ ١٥ أغسطس ١٩٢٧ ص ١ .

لديك كتب تبحث فى فن الشخصية ؟ فقال له ناجى إنه يذكر أن بمكتبته شيئاً كهذا ، فعليه أن يذهب إليها ويبحث عما يريد . ثم استدعى الخادم وقال له : « إذا انتهى الأستاذ من مطالعة ما يريده ، فافتح له الباب ، أما أنا فسأرقد لأنى مريض » . وظل خيرى سعيد يطالع ويكتب إلى وقت الشروق ، ثم حمل أوراقه تحت إبطه وغادر منزل ناجى إلى مقر عمله . ويدل هذا دلالة قاطعة على أن خيرى سعيد كان دائم الإلحاح على طلب المزيد من العلم والثقافة ، لأن الثقافة فى نظره ضرورية للأديب المجدد ، وكم كان محببا إليه الحديث فى أمر الثقافة والفكر والفن والأدب :

( لا أحب إلىّ من الخوض فى كل ما له اتصال بالثقافة . ومنذ أن اتخذت أنا وأصدقاء لى نشر الدعاية للاستقلال الثقافى والعمل فعلا لتحقيق هذا الاستقلال ، كدت أقطع نفسى عن نواحى النشاط الأخرى القومية التى لا معدى للصحفى عن متابعتها والإلمام بتطوراتها وسع ما تسمح به طبيعة هذه المهنة . ولكن يظهر أن الإنسان يعيش فيه أكثر من إنسان واحد أو هو مركب من شخصيات عدة يرقد بعضها ويتنبه البعض ، وليس ما يمنع من رقودها جميعاً أو تغطيتها كلها . . فما برحت بى كلفا إلى تقديم كل ما يرتبط بالثقافة بسبب . . )[1] ويكفى أن خيرى سعيد كان أول من اقترح حسبان كبار المفكرين والأدباء والشعراء ورجال الفن ضمن الأبطال . وطالب بإحياء ذكراهم . وضرب الأمثلة بالشيخ محمد عبده ، وقاسم أمين وعبده الحامولى ، والشيخ سلامة حجازى ، والشيخ سيد درويش وغيرهم .

وتكاد تكون قضية « الاستقلال الفكرى » هى مفتاح شخصية أحمد خيرى سعيد ، فإنها سيطرت عليه سيطرة تامة ، ويمكن لنا أن نرد كل كتاباته وأفكاره إلى إيمانه بهذه القضية ، فلم يخل مقال من مقالاته أو بحث من أبحاثه من تأثير هذه النزعة ، لأنها شغلت معظم كتاباته فى الربع الثانى من هذا القرن . فقد دعا الأدباء إلى التجديد ، وعدم السير فى سبيل القدماء ، والتمسك بالشخصية المصرية ، بمعنى أن يكون لمصر أدبها وفكرها وفنها ، وأن تتضح فى كل الأعمال السمات الخاصة بالبيئة المصرية ، والملامح المستقلة النابعة من الأرض المصرية ، ما دامت مصر قادرة على أن يكون لها فكرها وفنها وأدبها . وأضحت سمة « الاستقلال الفكرى » هى الطابع المميز لكتابات أحمد خيرى سعيد فى كل الصحف التى أسهم فى تحريرها ، تشهد بذلك مقالاته فى « الشباب » و« الأمة » و« اللواء

---

(١) « الأخبار » ـ العدد ٢٣١١ ـ ٢٥ سبتمبر ١٩٢٨ ص ١ من مقال الاستقلال الثقافى لأحمد خيرى سعيد .

المصرى » و« الفجر » و« الأخبار » و« كوكب الشرق » و« الوادى » ، و« اليوم » و« الجديد » و« النسر المصرى » و« السياسة الأسبوعية » و« كل شىء » و« الحديث » و« الهلال » .

وقد دفعه حبه للاستقلال الفكرى إلى أن ينشىء صحيفة « الفجر » بالذات ، حتى يتسع المجال أمامه لنشر دعوته وأفكاره .

( والفكرة التى أنشأنا من أجلها هذه الجريدة فكرة بمعنى الكلمة . فكرة تعبر عن مرحلة واسعة من مراحل التقدم الذهنى ، وخطوة قبل المثل العليا . . إننا ننادى بالاستقلال الفكرى ونعتقد أن الأوان قد آن لتحقيق هذا الاستقلال ) [1] . وتفصح كتابته عن أنه مدفوع بمصريته إلى تأدية هذه الرسالة ، رسالة الدعوة إلى الاستقلال الفكرى المنشود ، فهو مظهر فكرة طبيعية ، وداع من دعاة التجديد والبناء ، يريد لمصر أن تصبح لها شخصيتها المستقلة فى كل شىء [2] .

وتقوم دعوته التجديدية إلى « الاستقلال الفكرى » على دعائم أساسية :

**أولا** : هدم كل قديم فاسد دون ما رحمة ولا هوادة ، نظراً لغلبته على كثير من عقول الكتاب والمفكرين ، لدرجة أصبحوا معها مستعبدين لهذا القديم كلية ، يقلدونه ويحاكونه ويسيرون على نهجه فى كل شىء : ( لم أجد كاتباً واحدا امتاز بمذهب خاص ، ولا بشخصية بارزة . إننا نقلد الأقدمين من كتاب العرب وشعرائهم . . إن القديم يظلل شعرنا ونثرنا ، وفى كتاباتنا يعيش شعراء الجاهلية ، ويجول « ابن المقفع » يجر أذيال البطل . . حتى فى ترجمتنا يتجلى استعبادنا للقديم [3] .

وخيرى سعيد لم يندفع فى دعوته إلى الهدم للحد الذى يورطه فى إنكار كل قديم لمجرد أنه قديم ، وإنما نراه يقف موقفاً وسطاً ، فلا يرفضه جميعه ، ولا يقبله بحذافيره بل إنه من ناحية أخرى لم يتطرف فى الأخذ بالجديد كلية : ( غير منصف هذا الذى يرفض القديم كله ، وغير منصف كذلك من يرفض الجديد كله ، ولا نكران فى أن القديم به الكثير مما يجب رفضه لكن أكثره صالح . والجديد خاضع للناموس الذى خضع له القديم . ) [4] .

---

(١) « الفجر » ـ العدد ٢٤ ـ ٢٦ يونية ١٩٢٥ .

(٢) « الفجر » ـ العدد ٣ ـ ٢٧ يناير ١٩٢٥ ص ١ .

(٣) « الشباب » ـ العدد ٢١ ـ أول أبريل ١٩٢٠ ص ٧ .

(٤) « الأخبار » ـ العدد ١٩٨٣ ـ ٥ سبتمبر ١٩٢٧ ص .

لذا فإننا نجده ينادى بضرورة دراسة أدبنا العربى على أضواء جديدة ، محاولين الاستفادة قدر استطاعتنا بالدراسات المماثلة للآداب الأوربية . وهذا يمكننا من التأريخ لأدبنا ، ونقده ، والترجمة لأقطابه وأعلامه ، وكذا تفحص شعرائه ، وتناول كتابه تناولا جدياً معقولا . . ومن هنا فإنه أخذ ينقد الكتب التى تعرضت لأدبنا وشعرنا العربى والتى تعترف لجميع الشعراء والكتاب والمؤلفين فى جميع العصور بقيمة واحدة ، وتحكم عليهم بأحكام ثابتة ومعايير لا تتغير . يقول :

( تقرأ عن المتنبى فإذا به فى نظرهم « الشاعر الحكيم الذى اشتهر بأمثاله وحكمه » . . وتقرأ عن ابن العميد فإذا بهم يقولون لك « ابتدأت الرسائل بعبد الحميد وختمت بابن العميد » . . كما أن الشعر فى نظرهم « ابتدأ بملك ـ هو امرؤ القيس ـ واختتم بملك ـ هو أبو فراس . . )[1] .

وكان خيرى سعيد مؤمناً بأن الأدب العربى ملىء بالكنوز والنفائس ، إلى جانب اعترافه بأن به الكثير مما يجب هدمه ، وطالما ردد أن أدبنا مظلوم ومتهم زوراً وبهتاناً بأنه المسئول عن انعدام المواهب كلية أو عن وجودها بصورة غير نا ضجة . .

ومن ثم فإنه لم يقف ضد الأدب العربى ، وإنما استهدف هدم الفاسد منه ، والذى لا يلائم عصرنا الحديث ، كما سعى إلى تحطيم كل الأدعياء الذين يتعصبون للقديم ويقلدونه تقليداً أعمى . ذلك أن دعوة « الاستقلال الفكرى » عند خيرى سعيد تستهدف أساساً تحرير الفكر المصرى من أسار التقليد ، لينزع إلى الخلق والابتكار والتجديد ، والقضاء على كل محاولة لربط الأدب الحديث بأدب المحاكاة الذى ظل الفكر المصرى يرزح تحت أعبائه مئات السنين ( مثلنا الأعلى أن لا نكون عالة على أحد ـ لا على القدماء ولا على المحدثين ـ فسيان أن تضيف نفسك إلى القدماء من أجدادك أو تلصقها بالمعاصرين من الغرباء . . مثلنا الأعلى أن نطرح التقليد إلى الأبد . . فإن شعوراً بالكرامة والقوة وطموحاً إلى التقدم السريع الثابت . . كل هذه تأبى علينا أن نهوى إلى درك القردة . . إلى درك أنصاف الأناسى ) . .[2] .

وسيأتى اليوم الذى تتحرر فيه العقول الشرقية وتقذف بالكتاب المستعبدين للقديم فى قرارة النسيان .

---

(١) « الشباب » ـ العدد ٢٢ ـ ٨ أبريل ١٩٢٠ ص ٤ .

(٢) « الفجر » ـ العدد ٣٣ ـ ٣٠ أغسطس ١٩٢٥ ص ١ .

**ثانيا** : دراسة رواد الفكر العالمى ، واتجاهاته المعاصرة ، والعكوف على الاستزادة من الآداب الغربية الحالية ، والبحث فى آداب الأمم شرقية كانت أوغربية . فالثقافة لا وطن لها ، ومـا برحت الثقافات تتأثر بعضها ببعض بما يشبه عملية «التطعيم» وخصوصاً بعد تيسير طرق المواصلات ووسائل التفاهم العديدة ، مما يجعل أمر اللقاء الفكرى والاتصال الثقافى سهلا ميسوراً .

وكان أحمد خيرى سعيد يلح إلحاحاً قوياً ، ويؤكد على أهمية الاطلاع على ثقافات الأمم الأخـرى ، قديمـة وحـديثة ومعاصرة ، لا لشىء إلا لنعرف كيف يفكر غيرنا من الشعوب ، وكيف يشعرون ، وكيف يلاحظون ، وكيف ينشئون من تفكيرهم ومشاعرهم وملاحظاتهم أعمالا حية . وهو فى كل ذلك لا يفتأ ينظر إلى كل ما يحيط بنا من ظروف وملابسـات ومقـومـات خاصـة بالبيئة المصرية والطبيعة المصرية ، ليفهم حياتنا الفردية والاجتماعية والقومية .

فليس معنى اطلاعنا على الثقافات الأخرى إهمال ثقافتنا القومية ، أو ترديد أقوال مفكرى الغرب وأدبائهم ، أو تقليد الأعمال الفنية الغربية تقليداً حرفياً لا تجديد فيه ، بل للتعـرف إلى طبـائـع وأخـلاقيات وآداب أمم أخرى تختلف عنا . طبيعة وظروفاً وتاريخاً واقتصـادا وأسلوب حياة . . فبقدر ما أنكر أحمد خيرى سعيد تقليدنا للقدماء من أدبائنا ومفكرينا ، بقدر ما حمل معوله ليهـدم تلك الطائفة من الذين يفكرون بعقول غيرهم ، فهم أشبه بالببغاوات التى تردد أفكاراً وآراء لا تفهمها ولا تحسن ترويجها :

( ننكر التفكير بعقول الغير . وسواء عندنا الذين يفكرون بعقول الغربيين والذين يفكـرون بعقـول الجـاهلين أو العـابثين ، فكلهم مقلد وكلهم بوق لا يحس الحياة[1]» . فلا مدنية حيث يكون التقليد ، ولا مدنية أيضاً حيث تكون الأمة عالة على غيرها ممن ماتوا أو نعموا بالحياة ، كذلك لا مدنية مع الخنوع الفكرى والصنعة الذهنية والخضوع العقلى .

ومـادمنا لا نقلد الغرب ، فلا يضيرنا إذن أن نقرأ لموباسان وبلزاك ودستويفسكى وبيرون وهـوجـو وبترارك ، وموليير وشكسبير وإبسن ، وتين ، وجورج براندز ، وماتيو أرنولد ، وسويفت ، وكارليل ، ومونتانى ، وغيرهم فى متباين الثقافات ، ومختلف العلوم والفنون والآداب . مثلنـا فى ذلك مثل الثقافة الروسية ، فقد بقيت روسيا بلا ثقافة حقيقية فترة طويلة من الزمن ، بل كانت جامعتها ألمانية صرفة ، حتى أنجبت بوشكين وجوجول ،

---

(١) « الفجر » ـ العدد ٢٤ ـ ٢٦ يونية ١٩٢٥ . ص ١ .

إذ ذاك ولـدت الثقافة الروسية ، وطفقت تضيف إلى التراث الإنسانى جديداً خالداً من القصص والمسرحيات والموسيقى والعلم والفلسفة والأدب والشعر . وبرع فيهم الممثلون ، وارتقت «بـافلوفـا» الـروسية بالرقص إلى أن صار شعرا متحركا، وإلى أن أصبح روايات من حركات منسقة متسقة . واعترف العالم بروسيا أمة ذات ثقافة إلى جانب الاعتراف بها أمة ذات سيادة. ولم يأتها ذلـك بمحاكاة غيرها ، لكن من كونها كانت تصدر فى القصص والمسرحيات وفى الفن والأدب والفكـر عن نزعـة مطبـوعـة بطابـع الشخصية الـروسية المستقلة .

وهكذا راح خيرى سعيد ينهل من معين الثقافات العالمية ، وواظب على نشر أبحاث متنـوعة فى فنون الأدب والفكر العالمى ، بقصد تقديم نماذج من هذه الثقافات للكتاب والقراء المصريين على حد سواء . . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى للوقوف على آخر التـطورات التى يصل إليها العقل البشرى ، والتعرف إليها وفهم مراحلها والأدوار التى مرت بها . . لكنه يفطن إلى حقيقة هامة جدا هى عدم الأخذ بالجديد ، هكذا كيفما اتفق ، وإنما يلزم تبيان خصائصه ومميزاته وأهميته بالنسبة لنا ، فإن أكثر الجديد ـ كما يقول ـ بعث للقديم فى صورة ما :

( . . ولعل هذا هو السبب فى التريث إزاء الجديد حتى يثبت أنه مبتكر حقاً . . وأمر هذا التثبت موكول لفئة مختارة من حفظة كنز الثقافة الإنسانية ) .[1] .

ولخيرى سعيد مقالات كثيرة جدًّا ، سعى فيها جاهداً إلى مد ثقافتنا بزاد وفير من الثقافات الأخرى . من ذلك مثلاً مقاله عن « توماس هاردى » و« روبرت برنز » و« أناتول فرانس » و« أينشتـين » و« نيوتن » و« هنـريك إبسـن » و« ويلز » و« شكسبير» و« لسنج » و « بودلير» ، وترجم على صفحات « الأخبار » بحثاً للأستاذ « جلبرت نوروود » عن أدب الإغريق ومسرحهم .

وليس من شك فى أن جهـوده فى هذا الاتجـاه قد أثمرت إلى حد كبير ، وبخاصة فيما يتعلق بالنهضة الفنية والأدبية التى اتضحت معالمها فى الربع الثانى من هذا القرن . فكتاباته أسهمت إسهاماً إيجابياً فعالاً فى خلق مدرسة قصصية فى أدبنا الحديث ، وفى النقد المسرحى ، والـرقى بفن التمثيل ، والموسيقى ، والسينما ، وتحبذ الدعوة إلى سفور المرأة وتأييدها والوقوف إلى جانبها فى كل ما كان يكتب .

---

(١) « الأخبار » ـ ١٥ سبتمبر ١٩٢٧ ص ٢ .

**ثالثا** : وهذا يرتبط بما سبق ، ما دمنا لن نحاكى الأقدمين ، ولن نقلد الغربيين ، يصبح ضرورياً بعدئذ أن نلتحم بواقعنا ، وألا ننفصل عنه ، بحيث تبرز شخصياتنا المميزة المستقلة ، بملامحها الخاصة ، وسماتها المنفردة . وهنا يلعب الفكر والفن دوراً رئيسياً ، يكون من شأنه أن يخلق « الشخصية المصرية المستقلة » ، حتى لا يشعر أبناء هذه الأمة أنهم يحيون حياة طفيلية فى تفكيرها وفنها وأدبها ، وفى علومها ونظمها وملبسها ، وحتى نظام العائلة والعادات والتقاليد . ويتأتى هذا عن طريق التعبير عن الحياة الواقعية الفعلية التى يعيشها الناس حقيقة لا خيالا . فالأدب ـ فى نظره ـ ليس إلا صورة من الحياة ، ويجب أن ننقل إليه هذه الحياة دون زخرفة ولا « رتوش » . والعمل الفنى الجيد هو العمل الصادق فى التعبير عن مشاعرنا وأحاسيسنا وخلجاتنا ، وهو العمل الذى يصور حياتنا بدقة كما هى ، وكما نود أن تكون ، كما أنه العمل الذى يجرؤ على إظهار نقائصنا وعيوبنا . أى أنه يجب أن يكون فناً مصرياً بحتاً متمشياً مع تطورنا محتفظاً بكل مميزاتنا .

والأديب يجب أن يكون جزءاً من الحياة ، لا أن يقف على هامشها ، أو يصورها من برجه العاجى .

( يجب على الكاتب أو الشاعر أن يندمج فى الحياة ويعب من نحسها وسعدها وآلامها وأفراحها وخيرها وشرها ، ثم يترك فكره وشعوره تنسج . الأدب ) أفق لا يستفاد من الكتب ولا من المحاضرات ولا من الأحاديث وإنما يستفاد من الحياة بموهبة أو مواهب خاصة تمتاز بإدراك الحياة من وراء مظاهرها الخادعة وتنفذ إلى صميمها ومستكن أسرارها . . فلنعالج الحياة قبل أن نعالج الأدب ) (١) .

ويؤكد ذلك بقوله :

( يموت الأدب إذا انقطعت صلته مهما كانت أشكاله وصوره . . فالقصة والرواية والمسرحية والقصيدة والمقالة أو البحث النقدى ـ كل هذه تعود جثثاً هامدة ورقعاً بالية ما لم تنبض بالحياة . . » (٢) .

وفى علاقة الفكر والفن والأدب بالمجتمع والحياة ، انتهى خيرى سعيد إلى توثيق الصلة بين هذه الألوان من النشاط الإنسانى وبين الحياة الواقعية ، ودافع عن الفكرة ، وتحمس لها ، ودعا إليها فى كل كتاباته ، مما قد ينهض دليلا على اعتباره واحداً من الذين حملوا لواء الدعوة إلى « الواقعية » فى أدبنا الحديث . .

---

(١) الأخبار ـ ١٩ سبتمبر ١٩٢٧ ص ٣ .

(٢) الأخبار ـ العدد ٢٠٦٠ ـ ١١ ديسمبر ١٩٢٧ ص ٣ .

**ثالثاً** : أن يكـون النقـد الهادف البناء وسيلة هامة من وسائل استقلالنا الفكرى والثقـافى . ذلـك أن النقـد ضرورى لتنشيط كل نهضـة وتدعيمها والكشف الدائم عن خصائصها ، وأبعاد ما يعتورها من شوائب ، وتنقيتها مما قد يعلق بها من دخيل أو غريب .

( أحد مبادئنا التى نادينا بها أن النقد ضرورى للتقدم . وأن الناقد عامل أساسى فى بناء النهضات . وأن كل نهضة لا تظفر برهط من النقاد الأفذاذ مقضى عليها فى مهدها )[1].

ولكن أى نقد وأى نقاد ؟ ! يجيب أحمد خيرى سعيد عن هذا السؤال بقوله :

( أما النقد فيجب أن يكون للنقد . لا لإرضاء شهوة أو لإصابة شهرة عن طريق المخـالفـة فى الـرأى ليس غير . النقـد العـادل الـبرىء المتسامى . النقد الجاد الصادق العميق . . فأما الناقد فيجب أن يكون صاحب حجى وضمير وصاحب علم وكفاية ، ذا بصـيرة متغلغلة ، وعقل رحب يحيط حتى بالدقيق والتافه ، ويميز بين الجليل والحقير ، لا يضل عن القصد ، ولا يستبهم عليه الأمر الجلى ، ولا يعييه ) عجز عن إدراك حقيقة الأشياء ولا عن تقديرهما . . ثم إن الناقد يجب أن يكون على صفاء فى الذوق واقتدار على الإبانة . . )[2] ويخرج من دائرة النقاد من كان عابثاً فى نقده ، مستهتراً بالأعمال التى يقوم بها الآخـرون . كذلـك فإنـه لا يعـترف بأولئـك الأدعياء الـذين لا هم لهم إلا الدعاية لأنفسهم ، والتهوين من شأن الآخرين ، بهدم كل ما ينتجونه . وهو يطالب هؤلاء بأن يتركـوا ادعـاءاتهم وطغيانهم ، ويلقوا بمعاول هدم الكفاءات والعبقريات جانباً ، ( إننا ندعوهم إلى العمل المنتج . ندعوهم إلى العكوف على البحث والتفكير . . ونهمس فى أذنهم قائلين : إن الشهـادات ونعـوت الشرف والإعـلان عن النفس لا تغنى عن محاسبتكم فتيلا . . . فلن ينفعكم إلا آثاركم )[3].

وأوقف خيرى سعيد جانباً كبيراً من كتاباته لتحطيم هياكل أولئك المدعين ، وتناولهم بقلمه الناقد بقسوة وعنف ، دون أن يرمى بذلك إلا إلى القضاء على الدعوات الكاذبة ، لينقى الجـو الفكـرى والأدبى من الأعـمال الـزائفـة والـرجال الزائفين . وكثيراً ما دارت خصومات أدبية بينه وبين بعض أعلام الفكر والأدب فى النصف الأول من هذا القرن .

---

(١) « الفجر » ـ العدد ٤٩ ـ ١٣ ديسمبر ١٩٢٥ مقال « ضرورة النقد للنهضات » لأحمد خيرى سعيد .

(٢) المصدر السابق .

(٣) الفجر ـ العدد الرابع ـ ٣ فبراير ١٩٢٥ .

كتلك التى انعقدت بينه وبين « إسماعيل مظهر » والدكتور « محمد حسين هيكل »[1] والأستاذ الدكتور أحمد ضيف ، والشيخ على عبد الرازق . ولم يسلم الدكتور طه حسين من نقده اللاذع على « مشرحة الفجر » ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ثم فى الأخبار ١٩٢٨ .

وليت الأمر وقف عند هذا الحد ، بل إنه انتقد بمرارة سياسة « مصطفى النحاس » ووزراءه ، وهاجم الوفد هجوماً شديداً ، واتهمه بالجبن والنفاق والدجل والتفريط فى حقوق الوطن . ( انظر مقالاته المتتابعة فى « الأخبار » ابتداء من العدد ٢٤٤٢ فى ١٩٢٨/٧/٩ حتى ١٩٢٩ . . يقول مخاطباً الوفد : ( إن الإنجليز خصومنا وأنتم أعوان الإنجليز وبدون موافقة أغلبيتكم البرلمانية ما كانوا يفوزون من حقوق البلاد بذرة فتواروا خجلا وكفى تضليلا ) . من مقال بعنوان ( الوفد يساوم على الدستور الحالى ) الأخبار - ٢٧ يونية ١٩٢٨ العدد ٢٢٣٢ ص ١ .

( إن عباد المآرب من جماعة حزب الوفد يعرفون فى النحاس « باشا » لينا لا يصبر على تكييفه فى أى قالب ولا يقاوم أى ضغط من الخارج . . بل إنه يكاد « كالعجين » يلين من تلقاء نفسه وينبسط على السطح الموضوع فوقه أو الإناء المدلى فيه فيأخذ شكله ) من مقال « الأغلبية البرلمانية تتآمر على الدستور » الأخبار - ٢٢٢٦ فى ٢١ يونية ١٩٢٨ ويقول :

( نحن نعترف بأن النحاس باشا ملك حقيقى ، ملك غير متوج ، ولكنه ملك من ملوك دار التمثيل ) ، الأخبار ٢٣ أبريل ١٩٢٩ ص ١ .

وأحمد خيرى سعيد فى نقده الموجه لقادة الفكر والأدب والفن والسياسة إنما يبغى البناء لا الهدم ، فإن النقد لا يهدم - بالحق أو الباطل - إلا ما كتب له الموت وما يجب أن يتلاشى ، والواثق بنفسه الذى يبغى الكمال لا يخشى نقداً بل يرحب به ويدعو الناس إليه .

ونراه يربط بين الاستقلال السياسى والاستقلال الفكرى ، حين يذهب إلى القول بأن تبريز المصريين فى شتى فروع المعرفة وعكوفهم على البحث المنتج ، وتوفيقهم إلى الابتكار هو الذى يكفل لنا استقلالنا الثقافى الذى بدونه يغدو اسستقلالنا السياسى والاقتصادى لا قيمة له ( وأتمنى ذلك اليوم الذى تفوز فيه مصر بحقها كاملا ، فإنى أعتقد أن واجبنا ربما تضاعف بعد الفوز بتحرير بلادنا سياسياً . . ذلك أننا سنثقل بالواجبات إذا أردنا لاستقلالنا التوطد ، ولشعبنا الاحترام والتقدير ، ولمستقبلنا حياة كفاح ونضال . . .

---

(١) انظر مقالاته : « لستم أكفاء لهذا الضرب من العلم » و« ولا لهذا الضرب من النقد » - و« العلم برىء من الإلحاد » - « الدعوة إلى الإلحاد رجعية » وغيرها مما هو منشور بالأخبار ١٩٢٧ ، ١٩٢٨ .

ولست أشك فى أن ثمة صلة بين الاستقلال السياسى والاستقلال الاقتصادى، من جهة ، وبين الاستقلال الثقافى من جهة أخرى ) [1] .

***

هذا جانب من جوانب « أحمد خيرى سعيد » المتعددة ، فلا أحد يستطيع أن ينكر إسهاماته القوية فى المجال الفكرى والفنى والأدبى قبيل قيام الثورة القومية فى ١٩١٩ حتى وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها .

ومفكر ثورى كهذا ، كتب فى الفلسفة ، والأدب ، والفن ، والنقد ، وألف القصة وأرخ لحياة كثير من الأعلام ، ونشر دراسات فى الطب ، والتاريخ والاجتماع ، والمرأة . . أعتقد أنه فى حاجة إلى دراسة كاملة مستوعبة شاملة ، تتناول هذه النشاطات جميعها .

ولا يسعنا فى ختام هذا البحث الموجز إلا أن نكتفى بإيراد شىء من أقواله :

- «الأمة التى تعرف كيف تموت هى التى تخلد » .
- « هل ينفع استقلال داخلى من دون الاستقلال الخارجى ؟ ! وهل الغاية المنشودة يمكن تجزئتها ؟ أليس الشعب يجاهد للحصول على الاستقلال التام بغير طريقة للتدرج » .
- « إن الأمة سئمت تناحر الأحزاب على الحكم وما يصحب التناحر من إجراءات وتدابير لا تلهينا عن الإنجليز فحسب بل تفت فى عضدنا . . . » .
- « وكم بين فلاحينا وطبقاتنا العاملة من مواهب وكفايات لو تعهدناها أو لقيت الوسط والظروف والمؤهلات لأدهشتنا بمبتكراتها » .
- « مستقبل مصر اليوم موقوف لا على الإكثار من عدد الحاصلين على الشهادات العالية على نحو ما نراه . مستقبلها موقوف على تعليم السواد الأعظم من الفلاحين والعمال والصناع تعليماً أولياً من جهة وتعليماً فنياً صناعياً من الجهة الأخرى » .
- « لسنا نفهم قيمة لشعب لا أدب له أو لا علم ولا عادات وتقاليد ونظم تؤهله لأن يزعم أن له شخصية محددة بارزة محترمة » .
- « الفنان يكمل الحياة من الحياة مضيفا إليها من عبقريته نفحة تسبغ عليها جمالا ورواء . . » .

---

(١) الأخبار ـ ٢٥ سبتمبر ١٩٢٨ عدد ٢٣١١ . ص ١ .

● « الفنان يصور لنا الحياة فى جوهرها غير آبه للتفاصيل والسطحيات والشئون العرضية » .

● حقائق العلم غير حقائق الفن . . الأولى تتصل بترتيب الأشياء وعلاقتها بعضها ببعض بعيدة عن عقل الإنسان وعن رغبات هذا العقل . . والثانية وليدة الإحساس والعاطفة ووليدة الخيال . . والفارق بين العالم والفنان هو أن الفنان يضيف من عنده شيئاً والعالم لا يضيف أى شىء على ما يقع تحت حسه وما يسلط عليه قواه الفكرية . . الفنان يروى لنا الحقائق كما يراها وكما يحسها هو ، والعالم يروى لنا الحقائق كما هى وكما يراها كل إنسان . . . » .

● « إن الفن المسرحى ليس نظرية هندسية تدرك بالعقل ، وليس هو مجموعة تأملات وآراء تختزنها الحافظة . . فعند المسرح تلتقى فنون عدة تقوم على النظريات والعمليات ، وتقوم فى أساسها على فهم الحياة وعلى كيفية التعبير عما ينطبع من صورها فى النفس وما تخلفه من إحساسات وعواطف » .

● « إن المسرح هو مجلى الحياة والمنفذ الذى نطل منه على مشاهدها الرائعة محزنة كانت أو مفرحة ، عنيفة أو لينة . . . المسرح فى يقيننا هو الحياة » .

● « السينما المحلية عمل قومى يجب تشجيعه مهما يكن من عقم محاولاته الأولى . . بل إن الإخفاق يجب أن يشجعنا على استئناف الكرة حتى نفوز بالنجاح . . » .

● « إننا نعتقد أن تعليم البنات على قاعدة قويمة متينة وفى حدود عاداتنا وأخلاقنا وعلى أحدث الطرق وأنجعها وأفضلها هو حجر الزاوية فى إنهاض البلاد . . . » .

● « لا تقل إن التمثيل موهبة تنضج بالمران فإن المواهب المسرحية لا يمكن أن تنضج بالمران وحده . . إنما يجب أن يقترن المران بالعلم إما عن طريق المدارس أو عن طريق المجهود الشخصى . . » .

● « نحن فى الفنون نهذب تجاربنا فى الحياة ونسبغ عليها حلة الكمال بصقلها وتجميلها . والفنان يقص ما يحكيه لنفسه وللعالم . . . » .

## - ٢ -

# حول قضية « الريادة »
# فى القصة المصرية القصيرة

ينبغى على الدارس الذى يتصدى لقضية « الريادة » فى ميدان القصة القصيرة فى أدبنا الحديث ، أن يحدد أولا وقبل كل شىء الأسس التى يستند إليها فى حكمه على العمل الفنى الذى لا يمكن أن يكون إلا ( قصة قصيرة ) ، وكذلك القيم والمعايير التى يعول عليها بالنسبة للكاتب القصصى الذى لا مفر من جعله رائداً فى هذا المجال ، كأن يجيب الباحث عن مجموعة من التساؤلات المبدئية التى تسبق بالضرورة إصداره مثل هذا الحكم : ما هى القصة القصيرة الفنية ؟ وما الفرق الجوهرى بينها وبين الرواية ؟ وهل هناك علاقة ما تربطها بالقصيدة الشعرية من ناحية ، وبالمسرحية من ناحية ؟ وأى العناصر الفنية التى تتسرب منها إلى « المقال القصصى » و« الصورة القصصية » ؟ وفيم تتفق أو تختلف مع هذه الألوان الفنية ؟ ثم من هو كاتب القصة القصيرة المجيد : مفهومه لها ، ووعيه بها ، وإدراكه لخصائصها ، ومعرفته بمدى الاختلاف بينها وبين غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى ، والمميزات التى تجعله كاتباً للقصة القصيرة وليس كاتباً للمقال القصصى أو الصورة القصصية ؟ هذه وغيرها من التساؤلات تلزم الإجابة عنها بادىء ذى بدء قبيل أن يتعرض الباحث فى القصة القصيرة للتأريخ لها ، وتقويم كتابها . فليس كل ما يكتب « قصة قصيرة » ، ولا كل من يمسك القلم ليحكى حادثة ، أو يقص علينا واقعة ، أو يصور لنا شخصية ، كاتباً للقصة القصيرة . ويزداد الأمر خطورة إذا ما حاول الدارس التركيز على كاتب بعينه ليقول إنه وحده دون غيره الرائد الأول لهذا الفن . فإنه وهو بصدد هذا الموضوع عليه أن يضع معايير منضبطة ودقيقة حتى يخرج حكمه عن إطار الذاتية المسرفة ، ووجهة النظر الجزئية المحددة والضيقة فى نفس الوقت . ويصبح عليه هو الآخر أن يحدد بوعى موقفه من المقاييس التى تتخذ أساسا فى مثل هذه القضايا والمشكلات الأدبية :

١ - فهل سيضع فى اعتباره مقياس السبق الزمنى وحده دون غيره من المقاييس ؟ . . بمعنى هل يرقى عنده مجرد نشر الكاتب قصة قصيرة واحدة ، أو قصتين

قصيرتين اثنتين ، أوحتى عشر قصص قصار ، قبل غيره من الكتاب ، بعام أوعامين ، إلى مستوى الدليل العلمى الموضوعى الذى يرفع الكاتب إلى قمة الريادة الأدبية ، دون نظر إلى أى شىء آخر كتوفر خصائص فن القصة القصيرة فيما كتبه ، أو تفهم الكاتب لمقتضيات هذا الفن وتقنياته ، أوما شابه ذلك ؟

٢ - أم تراه يجعل من غزارة إنتاج الكاتب معولا فى عملية التقويم هذه ويستند إلى الكثرة العددية والغزارة فى التأليف فى هذا اللون من الفن القصصى؟كأن يكون الكاتب الذى خلف لنا مئات القصص القصار ، وعشرات المجموعات القصصية رائداً ، بينما الكاتب الذى لم تتح له الظروف الاقتصادية والنفسية إلا نشر مجموعة واحدة أو مجموعتين غير رائد على الإطلاق ! .

٣ - أم أن مؤهلات الريادة تكمن بصفة رئيسية فى الكاتب الذى يتوفر لديه الوعى الفنى بما يكتب ، والإدراك العميق لخصائصه ، والإحاطة الشاملة بأبعاده الفنية ، وضروراته الموضوعية ؟ وكذا التعرف إلى الألوان القصصية الأخرى التى تتصل باللون الذى يمارس الإبداع فيه . وهذا فضلا عن توفر الخصائص الفنية فى آثاره التى نحكم عليها ونضعها فى إطار المقارنة والموازنة .

٤ - ثم هل من الضرورى أن يترك الكاتب أو الفنان أو المفكر آثاراً أدبية أو فكرية أو فنية متعددة وكثيرة حتى نعده رائداً فى ميدانه ؟ أليس من الممكن أن نجد مفكرين وكتاباً وفنانين ليست لهم آثار لدرجة واضحة وملحوظة ، ومع ذلك فإن موقعهم الريادى القائد ومكانتهم بالنسبة للمناخ الفكرى والأدبى لا سبيل إلى إنكارها ، أو الشك فيها ، ولعل أوضح مثال على ذلك أحمد لطفى السيد وأمين الخولى ، وكلاهما يعتبر رائداً فى مجاله ومؤثراً فى حياتنا الفكرية والأدبية عن طريق تلاميذه الذين تتلمذوا عليه ونهجوا نهجه وساروا على طريقته .

وتاريخ القصة المصرية القصيرة يشهد بأن أحمد خيرى سعيد قد كتب فى حياته كلها ما لا يزيد عن ٢٦ قصة قصيرة ، ولو أنه لم يخلف قصة واحدة ، لما نال ذلك من موقعه الريادى . ويأتى دور أحمد خيرى سعيد فى تطور فن القصة القصيرة من عدة جوانب . لعل أول هذه الجوانب وأهمها أنه أخذ على عاتقه الاعتناء بالقصة القصيرة المصرية ، والتبشير بها ، وفتح المجال أمام الناشئين من كتابها ، وهو أيضاً الذى كان يعرف القراء بالكتاب الجدد ويقدم عنهم صورة متكاملة ويعلن عن مجموعات قصصهم فى صحيفة ( الفجر ) التى أصدرها واستطاع عن طريقها أن يحطم كل القيود التى كانت تكبل هواة القصة القصيرة . مدفوعاً إلى ذلك بإحساس عميق وإيمان قوى بحاجة أدبنا المصرى إلى أن يكون

فن القصة أحد أجناسه ، حتى نكون عصريين غير متخلفين ، وحتى يعبر هذا الفن عن واقعنا ، ويصور مشكلات مجتمعنا بدقة . لذا فإنه اعتبر القصة القصيرة شغله الشاغل ، فأولاها اهتماماً كبيراً ، ونشرها فى صحيفة ( الفجر ) مترجمة ، وموضوعة ، ومسلسلة فى آن واحد .

وبهذا يلعب أحمد خيرى سعيد فى تاريخ القصة المصرية دوراً هاما . فعلى صفحات الفجر قدم أحمد خيرى سعيد كتاب القصة الذين أرسوا دعائمها وتفهموا أسسها، وعملوا على ذيوعها وانتشارها وتثبيت أقدامها كفن مستقل له ما لغيره من فنون الأدب من قواعد وأصول .

وعن طريقها عرفنا « محمود طاهر لاشين » و « محمود تيمور » و« حسين فوزى » و« يحيى حقى » . ويدل على اهتمام خيرى سعيد بالقصة القصيرة أنه نشر فى عدد واحد من صحيفته ( العدد ٦٣ ) ثلاث قصص مصرية لثلاثة من الرواد ، قصة ( جولة خاسرة ) لمحمود طاهر لاشين وقصة ( الشيخ سيد العبيط ) لمحمود تيمور ، وقصة ( فى ضوء القمر ) لأحمد خيرى سعيد ، بالإضافة إلى قصة مترجمة « لدستوفسكى » ثم بحث فى تطور القصة ونشوئها للأستاذ محمود تيمور .

ولا شك أن صحيفة الفجر كان لها دور كبير جداً فى جعل القصة القصيرة فنًّا يقبل عليه كبار الكتاب على وجه خاص . كما أنها أتاحت الفرصة للناشئين من كتاب القصة فوجدوا فيها متنفساً لأفكارهم وأرضاً يبذرون فيها بذور نتاجهم القصصى .

ومنذ الأعداد الأولى وهى معنية بنشر قصص الناشئين . يقول أحمد خيرى سعيد فى ذلك : ( وها نحن بدأنا ننشر قصصاً لأفراد مجهولين ) [1] ويؤكد ذلك محمد أمين حسونة قائلا : ( وظهرت جريدة الفجر للصديق الأستاذ خيرى سعيد تحمل شعار الهدم والبناء ويخفق فوقها لواء « المدرسة الحديثة » وتمكنت من أن تؤدى الرسالة كاملة غير منقوصة واستطعت كما استطاع غيرى من الشباب أن يظهر أول ابتكاراته القصصية على صفحاتها . ولو عاشت الفجر لكونت طبقة من صفوة الكتاب المستنيرين الذين تقوم على جهودهم دعائم القصة المصرية ) [2] .

وليت الأمر وقف عند هذا الحد، بل إن هذا العمل الذى أقدم عليه أحمد خيرى سعيد فى « الفجر » امتد فشمل بعض الصحف والمجلات التى لم تكن تعنى بالقصة القصيرة ،

---

(١) الفجر ـ العدد ٢٤ ـ ٢٦ يونية ١٩٢٥ ص ١ .

(٢) مجلة الحديث ـ العدد ٧ السنة الخامسة ـ تموز ( يولية ) ١٩٣١ ص ٤٩٣ .

فأصبحت تنشرها وتحتفل بكتابها : ( انظر إلى المجلات جميعا كيف احتذت « الفجر » فى نشر القصص المصرية وانظر إلى الصحف اليومية والأسبوعية والأدبية والفنية تترسم خطانا فى اعتبار القصة عنصراً أساسياً )[1] .

وقبل الفجر كان « عبد الحميد حمدى » قد حمل عبء إصدار جريدة اجتماعية نقدية أسبوعية سماها « السفور » وفتح فيها الباب أمام الكثير من الكتاب للقصة القصيرة ، وخصص للقصة هو الآخر باباً إلى جانب باب النقد ، وباب الأدب ، وباب المرأة ، وباب الاجتماع ، وباب التعريب . وكتب فيها « محمود تيمور » و« محمود عزمى » و« إبراهيم المصرى » و« حسن محمود » و« محمد تيمور » . وليس معنى هذا أن عبد الحميد حمدى يحتل مكانا مماثلا لذلك الذى يحتله أحمد خيرى سعيد فى تاريخ القصة المصرية القصيرة ، لأنه لم يشغل بها انشغال خيرى سعيد ، فقد انصرف إلى فكرات ودعوات اجتماعية وسياسية أخرى ، وإن كان هذا لا يمنع من كونه أتاح الفرصة لبعض كتاب القصة القصيرة كى ينشروا نتاجهم فى « السفور » .

ولئن دل هذا الاستطراد على شيء فإنما يدل على أن ثمة معايير أخرى لا تقل أهمية عن معيار السبق الزمنى الذى أعطاه الأستاذ « محمد فيضى » جل اهتمامه وكبير عنايته . وذلك حين فعل شيئاً من هذا فى بحثه الذى أعده عن « محمود عزى » وذهب فيه إلى أن « محمود عزى »[2] نشر القصة سنة ١٩١٥ فى « السفور » بينما نشر « محمد تيمور » قصصه عام ١٩١٧ : ومن ثم يصبح « محمود عزى » فى نظره هو الرائد الأول للقصة القصيرة فى مصر .

وأعتقد أن السبق الزمنى وحده ليس بكاف مطلقا على أن ينهض دليلا لإطلاق صفة « الريادة » على كاتب بعينه دون غيره ، ففى صحفنا ومجلاتنا الصادرة منذ عام ١٨٨١ حتى ١٩٢٥ كتابات كثيرة كان أصحابها يضعونها فى باب القصص ، وأحيانا يطلقون عليها اصطلاح « قصة صغيرة » لكنها فى الأغلب الأعم لا تنتمى إلى فن القصة القصيرة بأى شكل من الأشكال . ولو أننا أخذنا بمقياس السبق الزمنى بلا اعتبار لأى مقياس آخر ، لما كان ثمة ما يمنع من جعل « عبد الله النديم » فى مقالاته الاجتماعية الإصلاحية التى كان

---

(١) الفجر ـ العدد ٥٢ ـ ١٧ يناير ١٩٢٦ ص ١ .

(٢) كل ما هو معروف عن محمود عزى أنه كان موظفا بالمجموعة الرسمية بوزارة العدل وإلى جانب عمله الرسمى كان يعمل محررا فى صحيفة « السفور » ثم فى « السياسة » وفى « روز اليوسف » فى سنواتها الأولى ـ ويقال إنه ترجم « غادة الكامليا » التى مثلت فيها السيدة روز اليوسف دورها الشهير .

يضفى عليها جو القصة ، والتى تسربت إليها ملامح من فن القصة ، رائداً بهذا المفهوم . وإن كان النديم فيما كتب لم يقصد إلى القصة القصيرة كما نفهمها نحن اليوم .

لذا فإننا لا يمكن أن نعتبرها قصصاً قصيرة ولا حتى محاولات فى القصة القصيرة ، ذلك أن المحاولات كانت مقصودة لذاتها ، وكان كتابها يقبلون عليها عن تفهم لها وإدراك لبعض خصوصياتها . إذ لابد من أن يكون لدى الكاتب وعى عميق بما يكتب ، وإدراك للفن الذى يقدم على الكتابة فيه ، وإحساس بالخصائص التى تميزه ، والعناصر الأساسية التى يستند إليها هذا الفن . ولن يعفيه السبق الزمنى من هذا كله بطبيعة الحال . وحتى لو أننا وضعنا فى اعتبارنا المناخ الثقافى الذى ساد مجتمعنا فى الحلقة الأولى من هذا القرن ، ومفهوم القصة القصيرة فى أذهان الكتاب والقراء على حد سواء ، وكيف أنها كانت فى أولى خطواتها ، فإن « محمود عزى » أيضا ومع هذا كله ، وبمقياس السبق الزمنى لا يكون الرائد الأول لفن القصة القصيرة فى أدبنا الحديث . وليس ذلك فقط ، بل إن الادعاء بأن ميخائيل نعيمة فى قصة « سنتها الجديدة » ١٩١٤ كما يقول الدكتور عبد العزيز عبد المجيد ، أو فى قصة « العاقر » ١٩١٥ كما يقول الدكتور محمد يوسف نجم ، يصبح باطلا من الناحية التاريخية لو أننا جعلنا مقياس السبق الزمنى وحده هو المستند الرئيسى فى الحكم على ريادة الكاتب لفن من الفنون أو لمرحلة من مراحل التجديد أو الابتكار والإبداع ، وذلك لعدة أسباب يقف فى مقدمتها :

**أولا** : أن هناك كاتباً عالج الكتابة فى الفن القصصى بمعناه العام ، وترك لنا محاولات فى فن القصة القصيرة هو « صالح حمدى حماد » وذلك فى عام ١٩١٠ أى قبل « محمود عزى » و « ميخائيل نعيمة » زمنيًّا بنحو خمسة أعوام ، وقبل « محمد تيمور » بسبعة أعوام كذلك ، ويتضح لنا من دراستنا لما خلفه هذا الكاتب للمكتبة العربية أنه كان واعيا بما يكتب ، متفهما لأصوله ، مدركاً لأبعاده . نراه مثلا يصدر قصته ( من الفقر إلى الغنى ) بقوله : ( وضعت هذه الرواية الصغيرة ، ولم أخرج فيها حوت من الوصف عن حد المختصر المفيد ولم أجعل حوادثها المخترعة كذلك بالغريبة المدهشة ، فهى وإن كانت تنقصها براعة القصصى الماهر فى صوغ تلك الزخارف ، إلا أنها بالحقيقة جديرة بمطالعة أبناء الشبيبة خصوصاً لما تضمنت من الإرشادات الاقتصادية وحوت من النصائح الاجتماعية . . ) [1] .

فهو هنا يفرق بين نوعى الفن القصصى اللذين كان يمارس الإبداع فيهما ، وهما القصة الطويلة ، والقصة القصيرة ، التى كان يسميها هو « الرواية الصغيرة » . كما أنه

---

(١) أحسن القصص ـ صالح حمدى حماد ـ ص ٦٣ ، مطبعة والدة عباس الأول .

يقف عند خاصية من خصائص القصة القصيرة وهى الإيجاز والاختصار المفيد ، ويشير فى نفس الكلمة إلى هدفه الإصلاحى ، وهى سمة من سمات قصصه التى تسفر عن وجهها فى كثير من الأحيان . وكأنى به كان يضع القصة للإرشاد أو للتوجيه ، أو إعطاء الحكمة وسوق المثل ، فقصصه القصار دائماً « موعظة أفادتها الحال » متأثراً فى ذلك بالمحيط الثقافى العام فى البيئة المصرية ، وما كان يسود المجتمع من آراء تنزع فى مجموعها إلى الإصلاح سواء كان ذلك فى السياسة أو فى الاقتصاد أو فى الاجتماع .

ولا يعنى هذا أنه كان متأثراً بالمقامة بأى صورة من الصور . ذلك أن كثيراً من المقامات الهمذانية والحريرية لا يحتوى على أكثر من زخرفة لفظية ، وحشد لألفاظ منتقاة تشتمل على نسبة كبيرة من الغريب ، فى جمل مرصوفة مسجوعة . وربما كانت العقدة التى تدور حولها المقامة بحثاً لغويًّا أو مسألة أدبية أو حيلة بيانية ، مما يدل دلالة واضحة على أن الغرض الأول لهذه المقامات كان تعليم اللغة والأدب . . والقالب لا يعدو أن راوى المقامات عيسى بن هشام عند الهمذانى ، أو الحارث بن همام عند الحريرى يمر ببلد من البلاد فى بعض أسفاره فيلقى ذلك الأديب المتصعلك ـ أبا الفتح الإسكندرى عند الهمذانى أو أبا زيد السروجى عند الحريرى ـ آخذاً فى حيلة من حيله فيعرفه بعد لأى لإحكامه التنكر ، ثم ينتحى به ناحية بعد أن أصاب الصعلوك ما أقدرته عليه مواهبه من أموال الناس ، فيعتذر بأن الزمان لم يبق له إلا هذه الطريقة لكسب القوت ، ويغلب أن يكون هذا الاعتذار أبياتاً من الشعر تكون ختام المقامة . . معنى هذا أننا لو أخذنا بمقياس السبق الزمنى سنجد أنفسنا ملزمين باعتبار « صالح حمدى حماد » كاتباً قصصياً حاول الكتابة فى فن القصة القصيرة ، فكانت قصصه أولى المحاولات الأدبية المصرية الصحيحة فى هذا الفن . إذ إنها لم تكن مترجمة ، ولا معربة ولا ممصرة ، بل إنها كانت صادرة عن كاتب مصرى ، ثقف نفسه بالثقافة العربية التقليدية ، وبالثقافة الفرنسية ، وترك آثاراً فى الدراسات الأخلاقية والاجتماعية ، وفى فن القصة الطويلة أيضاً . ويزداد تقديرنا لهذا الكاتب حينما نعرف أنه كتب الرواية ، والقصة القصيرة ، فى الوقت الذى كانت تعد فيه هذه الألوان ضرباً من « اللهو » أو « العبث » بل إنهم كانوا يضعونها تحت عنوان « فكاهات » ولم يقف الأمر عند هذا الحد ، فإنهم اعتبروها « بدعة » أتتنا من الغرب و « عادة » غريبة عنا لا تتفق وتقاليدنا وعاداتنا ، ويخشى علينا من ممارستها .

لكن « صالح حمدى حماد » مع هذا كله ، وفوق كونه كاتباً اجتماعيًّا إصلاحيًّا أولا وقبل كل شىء نحا نحو الفن القصصى ، فقدم فى هذا المجال ثلاث قصص طوال ، وثلاث قصص أخرى قصار ، تقترب إلى حد كبير جداً من فن القصة القصيرة .

ويجب ألا نسرف فندعى أن قصص « صالح حمدى حماد » ـ القصيرة منها والطويلة على حد سواء ـ كانت مكتملة من الناحية الفنية ، ولكنها فى إطار مجتمعنا بظروفه ومناخه الثقافى ومفهوم الكتاب والقراء على حد سواء للقصة ، يمكن اعتبارها محاولات بكل ما تحمل هذه الكلمة من معان . وهى محاولات سبقت غيرها تاريخيا، وصدرت عن فهم معين للقصة القصيرة ، كما اقتربت فنيًّا منه . هذا فضلا عن أنها كانت مقصودة لذاتها ، بمعنى أن كاتبها قصد إلى أن تكون « قصة صغيرة » وليس « قصة طويلة » بأى حال من الأحوال .

ثانياً : إذا حاولنا تقويم ما كتبه ( محمود عزى ) فى مجال القصة القصيرة ، وفى الفترة التى حددها الأستاذ « محمد فيضى » مجالا لدراسة هذا الكاتب ، أى ما بين سنتى ١٩١٥ ـ ١٩٢٣ ووضعنا نصب أعيننا المعيار الفنى وحده ، وكذلك كتابات غيره ممن عاصروه سنلاحظ أن قصصه فى الأغلب الأعم غير مكتملة فنيًّا . إذ تنعدم فيها « الوحدة الفنية » وتكثر بها الشخوص ، وتتعدد الأحداث . فليس ثمة وحدة حدث أو وحدة شخصية أو حتى وحدة زمان ووحدة مكان ، .كما يغلب عليها الطابع الرومانسى البحت ، وتهيمن على كاتبها دعوات الإصلاح ، ويعلو صوته بالنصح والإرشاد ، أو التقرير والإثبات . وعلى سبيل المثال نجد قصته ( ملك وشيطان ) المنشورة بالعدد ٦٦ ـ السنة الثانية ـ من صحيفة « السفور » بتاريخ ١ سبتمبر ١٩١٦ تدور حول فتاة فى الخامسة عشرة من عمرها ، زوجها أبوها من رجل لم تختره هى بل اختارته أمها : « شيخ خالط بياض المشيب سواد شعره » وكان سبب اختيار الأم لهذا الرجل أن ثمة علاقة آثمة ناشئة بينهما : بين الأم وبين هذا الذى تزوج الفتاة « زينب » .

وقد أدركت الفتاة عفواً هذا السر ، إذ فاجأت زوجها فى غرفة والدتها ذات صباح والأم بين ذراعيه ، فأدركت فى هذه اللحظة لماذا سعت أمها فى زواجها : ( إنها فعلت ذلك لتجعلها سلما تصل به إلى ما تريد ) ص٨ ، وانتاب الفتاة ألم وحزن وانقباض ، زاد من ألمها بزواجها من رجل كوالدها . لكنها لم تفكر فى أن تقول لأبيها ما حدث حتى لا تنغص عليه حياته ، ثم سافرت مع زوجها إلى مقر عمله فى « طنطا » ولم يكد يستقر بها المقام هناك حتى وقعت بين أنياب مرض عضال ، فاستدعى لها زوجها طبيباً شابًّا . وأخذ الطبيب يتفانى فى علاجها وخدمتها حتى انتصر على المرض .

وأحست « زينب » بميل عاطفى نحو هذا الشاب وخاصة أنها كانت تقارن بينه وبين زوجها : ( كانت زينب فى تلك الساعة ترى الطبيب الشاب والشيخ العجوز . ترى الشباب والهرم . ترى الموت والحياة ، ترى السعادة والشقاء ، ترى النضارة والذبول فقالت فى نفسها : ما أسعد امرأة هذا الرجل زوجها . . أما أنا فما أشقانى ، رمانى أهلى بين

يدى شيخ خشن يخالفنى جسماً وروحاً ، وتربية ، ونفساً ، وسنّا ، ومبدأ ومأرباً ) ص ٨ . ( إذا تكلم ففى الماضى والأيام الغابرة : عرابى ومبارك ورفاعة ، أما الحاضر فلا يعجبه . ضحكى لا يطربه ورأيى قل أن يستصوبه ، وتعليمى لا يستحسنه . لا يفهمنى ولا أريد أن أفهمه ) ص ٨ .

وتنشأ علاقة بين الطبيب و « زينب » يكون ثمرتها طفلا . وتمر ست سنوات على هذه العلاقة . ويموت والدها ويمرض الطفل ، فيجىء الطبيب لإجراء الكشف الطبى عليه ، وبعد أن ينتهى من فحصه ، يخلو إلى أمه ، ويدخل الزوج و « زينب » زوجته فى أحضان الطبيب ، فيصعق من هول ما يرى ، ويسرع إلى مسدسه ويطلقه على الطبيب ، الذى يسقط على الأرض صريعاً ، بينما تصرخ « زينب » صرخة هائلة وتسقط هى الأخرى مغشيًّا عليها وزوجها يصيح قائلا : ( أما أنت فاخرجى من هذا البيت وخذى ابنك معك لا أخاله إلا ابن الجريمة ) ص ٨ .

ولا يترك الكاتب الزوجة هكذا دون أن تأخذ جزاءها لخيانتها ، إذ تنتهى القصة على هذا النحو الذى يفاجئنا فيه الكاتب بأشياء غير متوقعة وغير مبررة فنيًّا : ( فى اليوم الثانى على مقربة من قناة صغيرة مارة بالمدينة شاهد الناس جثتين طافيتين ، فأسرعوا إليهما فإذا بفتاة فى رى الصبا وطفل ما تجاوز الخامسة ، هذان هما زينب وطفلها لم تجد على الأرض ملجأ فاختارت ماء هذه القناة . ضاقت عليها سبل الحياة فوجدت فى الموت نجاة . شقية عاشت . . وشقية ماتت . . هذه جناية أمها عليها وما جنت هى على أحد . . ) .

فالهدف الإصلاحى الوعظى الإرشادى واضح ، وصوت المؤلف مرتفع جدًّا ، ولا يفتأ يطالعنا برأيه بين حين وحين ، وصورته تطالعنا بين كل سطر من سطور قصته ، والأحداث غير مترابطة ، كما أن الشخوص تكثر بشكل يثقل القصة القصيرة . فهناك الأم ، والأب ، والزوج ، والطبيب العاشق ، فضلا عن وجود « زينب » التى يريد الكاتب أن يقول إن المأساة مأساتها هى . وتخلو القصة من الصراع الذى يولد الحركة ويدفع إلى الحيوية . ذلك أن أسلوبه تقريرى . وشخصياته مسطحة . وأحداثه مفتعلة ومتخيلة . وقد قصد من وراء ذلك كله إلى أن تكون قصته أخلاقية إصلاحية . وهو لا يلوم « زينب » بل يلقى بالتبعة على أمها ووالدها وزوجها : ( فهل هذه جريمتها نحاسبها عليها ؟ . إن هى إلا جريمة والديها اللذين ألقيا بها بين ذراعى ذلك الشيخ الذميم ، وطرحا هذه الحمامة الوديعة بين مخالب ذلك النسر الكاسر ؟ أم هى جريمة زوجها الذى خانها من قبل ؟ أو كانت تجد لنفسها مخرجاً مما هى فيه من مر العيش ونكد الحياة غير هذا السبيل ؟ ! ) .

والكـاتب يريد أن تكون للفتاة حرية التصرف فى نفسها وقلبها وحاضرها وتحديد مستقبلها ، ويرفض أن تكون للآباء تلك السيطرة الكاملة على أبنائهم وبناتهم بصفة خاصة ( ليست هذه القصة إحدى مبتدعات الخيال ، بل هى حادثة الأمس واليوم والغد ، وفصل من رواية متـماثلة الحوادث متعددة الفصول مثلتها الأيام على أرض مصر مراراً وستمثلها ما دام أمر البنت المصرية ـ حتى قلبها ـ بيد أبويها ، وما بقى أولئك الآباء قساة القلوب . غلاظ الأكباد . . ) ص ٧ .

لكن ذلـك كله بطريق مبـاشر ، وبـافتعال مجموعة من الأحداث الغريبة الشاذة والإسراف فى تخيل وقـائع غير منتخبة من الواقع ، والإغراق فى الرومانسية . فقد غلب الطابع الرومانسى على قصصه التى نشرها فى هذه الفترة .

وإن الناظر فى قصة ( الأخوان ) المنشورة بالسفور ١٩١٥/٧/٣٠ سيجد أنها تقوم على اختراع بعض الحوادث الشاذة التى لا يمكن تصديقها . امرأة تعترف لابنها وهى على فراش الموت وفى النزع الأخير بأنها خانت والده أى زوجها ، وكانت ثمرة الخطيئة والإثم بنتـاً . وبعـد هذا الاعـتراف تموت الأم ، ويظل الابن يبحث عن أختـه حتى يجدها ، ويحضرها معه . كى تعيش إلى جواره . ويحب الشاب ابنة عمه ، ويخطبها لنفسه ، لكن أخته تغار من ابنة عمه هذه وتحاول قتلها ، ثم تنتحر . هكذا دون سبب معقول تغار من ابنـة عمهـا ، ودون مبرر فنى تنتحر ، وكذلك الحال بالنسبة لقصة ( انتحار ) [١] وقصة ( الفضيلة تنتصر ) [٢] وغيرهما .

ثالثـاً : إن « محمـود عزى » يعترف بسبق « محمد تيمور » فى ميدان كتابة القصة الـواقعية ، ويشير ضمناً إلى ما ينم عن محاكاته له وتأثره به . وبخاصة فيما كتبه «محـمد تيمـور» تحت عنوان « ما تراه العيون » . وإن من يقرأ تعليق « محمود عزى » نفسه على قصته التى نشرتها له « السفور » فى ١٩١٨/٤/٤ بعنوان ( فى الطريق ) سيتأكد له ذلك . حيث يقول عنها ( من نوع « ما تراه العيون » ولمحمد بك تيمور فضل السبق فيه ) وكأنى به قد أغفل كلية محاولاته الرومانسية السابقة على هذا التاريخ فلم يعد يعتد إلا بكل ما كتبه بعد المحاولات الأولى لمحمد تيمور ، لا لشىء إلا لشبهها بما كتبه ( محمد تيمور ) .

يضاف إلى هذا أن « محمـد تيمور » كان فى ١٩١٥ و ١٩١٦ ، يكتب قطعاً نثرية أدبية يغلب عليهـا الـطابـع الرومانسى ، إلا أنه لم يعتبرها قصصاً قصيرة بأية صورة من

---

(١) السفور ـ ١٤ أغسطس ١٩٢٣ ـ العدد ٤ ـ السنة الثامنة ص ١٠ .

(٢) السفور ـ ٢١ أبريل ١٩٢٢ ـ العدد ٢٩٥ ـ ص ٧ .

الصور [1] ، وهى فى حد ذاتها لا تقل مطلقاً عما كان ينشره « محمود عزى » . وهنا يبدو وعى « محمد تيمور » بما يكتب . وكونه لم يطلق على ما كان قد كتبه قبل « ما تراه العيون » اصطلاح « قصة قصيرة » . وهذا يدل دلالة واضحة على فهمه لمعنى القصة القصيرة وأصولها بشكل أو بآخر . وهذا هو الذى جعل « محمود عزى » يحاكى « محمد تيمور » فى تجاهله لذكر قطعه النثرية الرومانسية ، والاعتداد بقطعه الأخرى التى تنحو منحى واقعيًّا .

ذلك أن « محمد تيمور » حينما بدأ ينشر قصصه القصيرة فى صحيفة « السفور » ابتداء من العدد ١٠٧ - الصادر فى ٧ يونية ١٩١٧ ، نراه يحرص على تصدير كل قصة من هذه القصص بتعليق قصير يقول فيه ( وهى عدة قصص فى مواضيع مختلفة كل واحدة قائمة بنفسها لا علاقة لها بالتالية ) ولعل هذا التصدير يوضح إلى أى حد أدرك « محمد تيمور » عن وعى وفهم قيمة أن تكون القصة قصيرة ، وأن تدور حول موضوع واحد ، وخشى أن تفهم قطعه هذه على أنها فصول متصلة تستهدف كلها موضوعاً واحداً ، ومن ثم فإنه أوضح للقارىء أن لكل قصة موضوعها القائم بذاته ، والذى لا علاقة له بسواه . وتيمور هنا يلمح إلى أن ثمة فارقاً كبيراً بين ما كتبه هو وغيره فيما سبق ، وبين ما يتصدى لكتابته الآن ، وما ينبغى أن تكون عليه القصة القصيرة . ولعل ذلك بعد قراءته موباسان ، وتأثره به ، واطلاعه على نماذج لهذا الفن فى الآداب الأوربية بعامة والأدب الفرنسى بخاصة .

بيد أن شيئا من هذا لم يتضح بصورة أو بأخرى عند « محمود عزى » . غير أنا نلاحظ أنه يكاد يتوقف عن كتابة القصة القصيرة بعد توقف صدور « السفور » مباشرة ، إذ إنها عطلت عاماً ونصف عام ، من ١٩٢٣/٨/٢٨ حتى ١٩٢٥/٣/٢١ والعجيب أنه لم يكتب فى صحيفة « الفجر » الصادرة فى ١٩٢٥ قصصاً على الإطلاق ، رغم أن رواد القصة القصيرة ظهروا على صفحاتها ، كما أن أعلام المدرسة الحديثة أسهموا فى تحريرها وشاركوا فى إصدارها . ومعروف أن هذه الفترة كانت مرحلة خصبة من المراحل التى مر بها فن القصة القصيرة فى أدبنا الحديث . فقد شهدت رواجه ، وذيوعه ، وانتشاره ، وتعدد كتابه ، وإقبال القراء عليه . ولم يسهم ( محمود عزى ) فى إثراء هذا الفن فى تلك المرحلة

---

(١) مثال ذلك قطعته المسماة « عودة الموجة » السفور - ١١ أغسطس ١٩١٦ العدد ١٣ ، ص ٥ ، ٦ .

بقليل أو بكثير . نقرأ له بعدئذ فى ( روز اليوسف ) عام ١٩٣٥ بعض القصص وكذلك فى ( الكاتب المصرى ) [١] .

وتدل هذه الشواهد من بعض الوجوه على أن « محمود عزى » لم يكن الرائد الأول لفن القصة القصيرة فى أدبنا المصرى الحديث . فهو تاريخيًا مسبوق بصالح حمدى حماد . وهو فنيًا يعترف بفضل سبق «محمد تيمور». وإذا كنا قد انتهينا إلى هذا الرأى بالنسبة لما يزعمه البعض من ريادة « محمود عزى » للقصة القصيرة ، وأنه كان أسبق من « محمد تيمور » لا لشىء إلا لأنه نشر قصصه قبل ( محمد تيمور ) بعامين اثنين ، فإننا أيضاً فيما يتعلق بقضية الريادة هذه نرى أن فجر القصة القصيرة فى مصر قد شهد محاولات متعددة لمجموعة من الكتاب ، فى فترات زمنية متقاربة ، على اختلاف بينهم فى الجودة والإتقان ، أو فى البعد والقرب من أصول فن القصة القصيرة وتقنياته . فقد ارتادوا جميعاً ميدان القصة القصيرة . وسعوا نحو تدعيمه ، وتوطيد مفهومه لدى القراء ، وتثبيت دعائمه وإعلاء شأنه . ويجب على الدارس الذى يتعرض لدراسة المرحلة الأولى من مراحل هذا الفن ألا يتسرع فى أحكامه ، وألا يتعصب لكاتب بعينه ، وألا يقف عند واحد من الكتاب دون غيره ليقول إنه الرائد الأوحد ويفرح بذلك ويهلل له . ذلك أن الرائد لا يولد من فراغ وإنما تسبقه على الدرب عوامل وإرهاصات تمهد له الطريق ، وتهيىء له الفرص ، وتتيح له السعى ، وتفتح أمامه الباب . وأعتقد أن الناقد المنصف ، والدارس الجاد ، والباحث الموضوعى ، لا يحق له إغفال هذه العوامل ، أو تجاهل تلك الدوافع ، أو طمس هذه المرحلة مهما قل شأنها وضعف تأثيرها .

إنها مرحلة زمنية وحضارية واحدة أنبتت هذا الفن ، وهيأت لظهوره كنتيجة لتفاعل مجموعة من العوامل والظروف العالمية والعربية والمحلية فى أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن . فالتجديد أو التطوير مهما عبر عن نفسه فى قلة من الرواد فإنه من غير شك ثمرة تضافر تلك العوامل التاريخية والاجتماعية والطبقية والثقافية ، هى التى تفعل فعلها فى إحداث التغيير وفى إنبات البذور الصالحة . ومن ثم جاءت محاولات صالح حمدى حماد ،

---

(١) نشرت له ( روز اليوسف ) قصص :

١ - إعانة - العدد - ٣٥٩ - ١٩٣٥/١/٧ - ص ٥٣ .

٢ - غرام العبيط - العدد ٣٦٤ - ١٩٣٥/٢/١١ - ص ٥٣ .

٣ - ذكريات - العدد ٣٦٦ - ١٩٣٥/٢/٢٥ - ص ٥٣ .

ونشرت له ( الكاتب المصرى ) قصته - تذكار من القدر - العدد ٢ نوفمبر ١٩٤٥ - ص ٢٤٨ .

والمنفلوطي ومحمود عزى ، ومحمد تيمور ، تمثيلا لمرحلة الريادة الحقيقية على المستوى الزمنى والفنى والموضوعى .

أما ما نراه موضوعياً إذا ما اضطررنا لتقويم تلك الفترة وكتابها ، فإنا لا نجد إسرافا فى الحكم ، ولا شططاً فى القول ، ولا خروجاً عن الجادة ، إذا ما وصفنا كتاب تلك المرحلة بأنهم كانوا كتاب محاولات ، وبأن قصصهم كانت هى الأخرى « محاولات فى القصة القصيرة » . بدأت هذه المحاولات تظهر أولى بوادرها عند « صالح حمدى حماد » ١٩١٠ ، ثم ما لبثت أن نضجت واكتملت إلى حد كبير عند « محمد تيمور » ١٩١٧ ، الذى يعتبر فى تقديرنا خاتمة للمحاولات القصصية التى ظهرت فى الفترة التى سبقت ثورة مصر القومية عام ١٩١٩ ، فقد كانت محاولاته فى هذا الميدان من أنضج المحاولات الأولى على الإطلاق . .

* * *

## - ٣ -

# بدايات أدبية
# للدكتور حسين فوزى

يقف الراغب فى الحديث عن الدكتور حسين فوزى وقفة حيرة وتردد ، إذ يواجه منذ البـداية بحقيقة هامة ، يدركها جمهورنا المثقف بعامة ، والمتخصصون فى مجالات الفكر والأدب والفن والعلوم بخاصة . . تلك هى أن الدكتور حسين فوزى متعدد الجوانب لم يترك ميدانا من ميادين النشاط الإنسانى إلا وأسهم فيه ، ولا لوناً من ألوان الإبداع إلا ومارسه .

فالعلماء يعرفون فيه عالماً متخصصاً ، صاحب دراسات جادة فى الطب ، والطبيعة ، وعلوم البحار . . كما يفطن المثقفون إلى أهمية مقالاته النقدية التاريخية ، وأحاديثه التحليلية للأعمال الموسيقية العالمية ، التى استمر فى تقديمها بالإذاعة منذ الأربعينيات حتى يومنا هذا . . بينما يذكر الموسيقيون وطلاب الموسيقى دائماً إسـهاماته الكثيرة فيما يتعلق بتأصل هذا الفن فى بلادنا ، وتربية الذوق الموسيقى لدى أبناء شعبنا ، وغير ذلك مما لا سبيل إلى إنكـاره . فضلا عن أن الجمهرة القارئة لا تنسى له بأى حال من الأحوال مقالاته الفنية والأدبية التى نشرهـا فى « الأهـرام » و« الرسالة » و« الثقافة » وما امتازت به من رشاقة الأسلوب ، وخفة الظل ، والدعابة الرقيقة ، والنقد اليقظ الواعى ، والسخرية الذكية .

يضـاف إلى هذا كله ، أن المكتبة العربية تحتفظ منذ الثلاثينات بمؤلفاته المتتابعة ( سنـدبـاد عصرى ) ، ( حديث السندباد القديم ) و( سندباد إلى الغرب ) و( سندباد مصرى ) و( الموسيقى السيمفونية ) .

---

* للوقوف على هذه الإسهامات وغيرها فى المجالات المختلفة انظر :

( أ ) حديث ( رحلة مع السنـدبـاد الطائر ) للأستاذ فؤاد دواره المنشور بمجلة « الكاتب » العدد ٢٥ أبريل ١٩٦٣ ص ٢٩ - ٥٣ .

(ب ) مقال الدكتورة « نعمات أحمد فؤاد » عن الفائزين بجائزة الدولة التقديرية .

(جـ) دكتور حسين فوزى والوعى الفنى فى بلادنا » ـ دكتورة سمحة الخولى ـ مجلة « المجلة » العدد ١٢٢ فبراير ١٩٦٧ من ص ٨٠ إلى ص ٨٦ .

ومن هذا التشعب وحده ، تأتى صعوبة الحكم على الدكتور حسين فوزى با لتباين الألوان التى مارسها : فى العلم ، والفن ، والأدب ، والموسيقى ، وإن لم يمنع من ضرورة التسليم والاعتراف بأنه « عالم ، وفنان مثقف » شارك بفاعلية وإيجابية وتأ إرساء دعائم ثقافتنا المعاصرة ، منذ العقد الثانى من هذا القرن حتى الآن .

ولئن كان النقاد والدارسون يختلفون فى محاولة استصدار حكم ، عام ، جاء شامل ، على شخصية الدكتور حسين فوزى ، لاختلاف الزوايا التى ينظر منها إليه ، شيئاً من هذا لن يحدث إذا ما تصدى الناقد لآثاره الأدبية التى أبدعها فى المرحلة الأولى مراحل حياته الفنية .

وليس من شك فى أن تلك المرحلة ـ على قلة ما نشر فيها ، وعلى بعد عهدنا تكاد تمثل منطقة مجهولة من مناطق الإبداع الفنى عنده ، فقد ران عليها الغموض زمناً بالقصير ، ومن ثم فإننا لا نجد لما كتبه فى هذه الفترة أى ذكر على الإطلاق ، فيما ينشر نقد ودراسات . وليت الأمر وقف عند هذا الحد ، بل إن الدكتور حسين فوزى نفس قليلا ما يشير إلى محاولاته الأدبية الأولى ، ويدل على ذلك من بعض الوجوه تقسيمه للأ التى مر بها فى حياته : ( فقد مررت بفترات أو أدوار من حياتى تفرغت فى كل دور منه اهتمام واحد ، فمنذ ١٩٢٥ حتى سنة ١٩٣٩ تفرغت تفرغاً تامًّا لعلوم البحار فى البعثة معهد الأحياء المائية ، ومن سنة ١٩٣٩ إلى ١٩٤٢ ، اقتضت إجراءات الحرب البحث والعمل فى معهد الأحياء المائية ، فانتهزت الفرصة لدراسة المعارف والقص البحرية عند العرب فى عصر ازدهار الحضارة العربية ، وكان كتابى « حديث السن القديم » . . ومنذ سنة ١٩٤٢ حتى ١٩٥٤ كان هناك تفرغ تام للعلوم بكلية العلوم ، سنة ١٩٥٥ حتى سنة ١٩٥٨ حدث تركيز كامل لأعمال وزارة الثقافة . . ) [١] .

معنى هذا أن الدكتور حسين فوزى لا يحتفل كثيراً بتلك البدايات الأدبية الس على عام ١٩٢٥ ، أواخره لا أوائله ، وربما يكون مرد ذلك إلى ثلاثة أمور :

الأول : أنه قد شغل بعد عودته من البعثة بمهام علمية بحتة ، ثم إدارية صعب مما أبعد الشقة تماماً بينه وبين كتاباته الأولى ، حتى إذا ما تفرغ للثقافة حصر جهد عمليات تأسيسية ، وتنظيمية ، وغلب عليه الاهتمام بالموسيقى ، والكتابة فى موضوع ثقافية وفكرية عامة ، وكذا وصف رحلاته المتنوعة .

---

(١) مجلة « الكتاب » ـ العدد ٢٥ ـ أبريل ١٩٦٣ ص ٤٦ .

**الثانى** : إحساسه بصعوبة الحصول على تلك البدايات ، لأنها متناثرة فى صحف ومجلات قديمة ، ليس من اليسير العثور عليها ، بل إن منها ما ضاع فعلا ، أما ما بقى من أعداد ، فلا يملك الباحث إزاءها إلا الرثاء لما آلت إليه حالها ، من الهلهلة والتمزيق وعدم الاكتمال ، بشكل لا يهيىء للدارس فرصة المتابعة ، والحكم ، والتقويم .

**الثالث** : ربما يكون الدكتور حسين فوزى متحرجاً من ذكر هذه الكتابات المتفرقة لأنها لا تمثله الآن ، ولأنها مهما بلغت من الجودة أو الرداءة ، ليست إلا محاولات شاب متأدب فى بداية الطريق . وليس الدكتور حسين فوزى وحده فى النظر إلى تلك البدايات الأدبية ، بل إن كثيراً من الأدباء يشعرون بحرج شديد جدًّا حينما يتصدون لذكر ما سبق لهم أن نشروه حينما كانوا فى أول الطريق .

والواقع أنه إذا كان من حق الكاتب أن يذكر مثل هذه الكتابات أولا يذكرها ، فإن من حق التاريخ الأدبى ، والدراسة العلمية الموضوعية ، أن تلقى بعض الضوء على هذه الصفحات المجهولة فى أدبنا الحديث ، بقصد فهم حياة هذا الأدب ، وضبط مراحله ، وإدراك الأدوار التى مر بها ، ورد هذه الآثار إلى وحدات مشتركة الطوابع ، متلاقية الملامح ، متحدة القسمات .

لذا فإن الدارس المتفحص لصحف ومجلات الفترة حتى أواخر الثلاثينات من هذا القرن ، سيجد أن للدكتور حسين فوزى بدايات أدبية ، تشكل فى مجموعها مرحلة فنية واضحة المعالم .

وثمة عامل هام جدًّا أثر فى توجيه الدكتور حسين فوزى هذه الوجهة الأدبية فى بداية حياته الفنية ، ذلك أنه اتصل بأعضاء « المدرسة الحديثة » وتعرف أولا على ( محمد تيمور ) و ( محمد رشيد ) ثم ( أحمد خيرى سعيد ) و ( محمود طاهر لاشين ) و ( أحمد علام ) و ( زكى طليمات ) و ( محمود عزى ) و ( فائق رياض ) و ( إبراهيم حمدى ) و ( إبراهيم المصرى ) وغيرهم ، فتأثر بهم وبدعواتهم وآرائهم التقدمية ، وما لبث أن أصبح واحداً منهم ، وعضواً أساسيًّا فى هذه الجماعة ، ومعلما من معالمها البارزة .

وجدير بالذكر أن هذه ( المدرسة ) حملت لواء التجديد فى تلك الفترة ، فقد سعى أعضاؤها بجد ونشاط إلى نشر الأدب الحديث ، إذ اهتموا فى المرتبة الأولى بالقصة المصرية ، والشعر العصرى ، واعتنوا بالمسرح ، وبدأوا فى تغذيته بالروايات المؤلفة ، ودعوا إلى تحرير الفكر المصرى من إسار التقليد ، لينزع إلى الخلق والابتكار ، ونادوا بضرورة تمصير اللغة وتنقيتها ، وجعلها بعيدة عن صياغة اللفظ وزخرفته ، لتؤدى الغرض النبيل الذى أوجدت من أجله ، وهو السهولة فى الأداء والبساطة فى التعبير .

ومما يذكر لهذه المدرسة أيضاً أنها راحت تبشر بأدب مصرى مبتكر ، يعبر عن شتى الميول والعواطف ، ومن ثم وقفت ضد المحاكاة ، والتقليد ، وحذرت من السير فى سبيل القدماء ، بينما حبذت كل جديد . وأدى بها هذا الموقف إلى التمسك بالشخصية المصرية المستقلة ، حتى أضحت قضية ( الاستقلال الفكرى ) أول قضية تسيطر على دعوات هذه المدرسة ، بمعنى أن يكون لمصر أدبها ، وفنها ، وفكرها ، وأن تتضح فى كل هذه الأعمال السمات الخاصة بالبيئة المصرية ، والملامح المستقلة النابعة من الأرض المصرية ، ما دامت قادرة على أن يكون لها أدبها الخاص المبنى على الخلق ، والابتكار ، والتجديد ، لا على التقليد والمحاكاة والسرقة والنقل عن الغير :

( حى على الابتكار ! ـ حى على الخلق ! حى على التجديد والإصلاح . . ) [1] .

فالعمل الفنى الخالد ـ فى نظرهم ـ يكمن فى بعده عن القديم من ناحية ، وفى تجنبه محاكاة الأعمال التى لم تنبع من البيئة المصرية الواقعية من ناحية أخرى، ثم فى ارتباطه بالواقع المصرى شكلا وموضوعا ، أسلوبا ولغة ، من ناحية ثالثة ( إن العمل الفنى ـ كى يكون جديراً بالحياة ـ يجب أن يتخلص أولا وقبل كل شىء من قيود الرجعية التى تعرقل كل تقدم فى هذه البلاد ، ويجب أن يكون خالصاً من التأثير الأجنبى ، بعيداً عن التقليد ، صادقاً فى التعبير عن مشاعرنا ، جريئاً فى إظهار نقائصنا . . ) [2] .

ولقد سادت هذه الأفكار الجريئة كتاباتهم ، فى الوقت الذى كان فيه من الصعوبة بمكان مصارحة العقلية المصرية بها ، بيد أنهم ساروا بها غير عابئين بتحرشات الرجعيين ، تصحبهم دعواتهم الثورية التقدمية النامية ( نريد أن يكون لمصر أدب مصرى ، وفن مصرى ، وتفكير مصرى . . ننكر التفكير بعقول الغير . . وسواء عندنا الذين يفكرون بعقول الغربيين ، والذين يفكرون بعقول الجاهلين أو العابثين . . فكلهم مقلد وكلهم بوق لا يحس الحياة . . ) [3] لهذا كله أعطى أعضاء المدرسة الحديثة جل عنايتهم للعلوم الحديثة ، والفنون الجميلة ، والآداب الجديدة ، وكان الدكتور حسين فوزى ممن عنى بالموسيقى الحديثة ، مع ( حسن محمود ) و( محمد شكرى ) و( محمد مراد ) و( كامل حجاج )و ( زكريا مهران ) . . ولم يهملوا فن المعمار ، إذ كان له من بينهم أنصار جدد ،

---

(١) « الفجر » ـ العدد ٢ ـ ٢٠ يناير ١٩٢٥ ص ١ من مقال ( أحمد خيرى سعيد ) فى افتتاحية العدد .

(٢) « الفجر » ـ العدد ١٦ ـ أول مايو ١٩٢٥ ص ٢ من مقال للدكتور حسين فوزى .

(٣) « الفجر » العدد ٢٤ ـ ٢٦ يونية ١٩٢٥ ص ١ من مقال أحمد خيرى سعيد ( صدى الفجر ) .

ظل معظمهم عاكفا على العناية بآثار الفن الإسلامى والمصرى القديم . كما أن الرقص ، احتفلوا به ، وعملوا على النهوض بمستواه ، ودرسوا الرقص الشعبى على قواعد فن الرقص الحديثة . . [1].

وعلى هذا النحو كان لآراء وأفكار « المدرسة الحديثة » أثر كبير فى الحياة الفنية والأدبية فى الربع الأول من هذا القرن : ( نحن مدينون للمدرسة الحديثة بالشىء الكثير ، هى التى جاهدت من أجل أن يكون لدينا أدب أصيل ، نابع من كياننا ، وأسلوب متحرر من التكلف والميوعة ، هى التى ثبتت لفن القصة قدمه ووطدت سمعته وبشرت بالمذهب الواقعى . . ) [2] وفيما يتعلق بالدكتور حسين فوزى ، فإن القضية لا تحتاج إلى نقاش طويل ، فإنه هو نفسه يصرح بمدى ارتباطه ، بتعاليم هذه المدرسة ، وتعلقه بأعضائها ، وتأثره بآرائها ، لدرجة جعلته هو الآخر يصبح أحد دعاتها ، وأنشط المبشرين بأفكارها ، نظراً لأنه وجد فيها تنادى به صدقاً ، وصراحة ، وواقعية ، وإخلاصاً . فإذا به يتخلى عن أرستقراطيته ـ كما فعل محمد تيمور ـ تحت تأثير هذه المدرسة ، وعلى وجه الخصوص بعد تعرفه إلى ( أحمد خيرى سعيد ) و ( محمود طاهر لاشين ) بالذات ، يقول :

( بمجرد أن تركت المدرسة الثانوية إلى المدرسة العالية ، أو الجامعة فى أيامكم ، تعرفت على أعضاء المدرسة الحديثة . . ودعك من كل تفاصيل عن هذه المدرسة ، فهى فى نظرى معناها شخصان اثنان ، أو على الأقل من ناحية تأثيرها علىّ ، هذان الشخصان هما أحمد خيرى سعيد ، ومحمود طاهر لاشين . . ) .

وكان أثرهما على أنهما عالجا فىّ كل العيوب التى كان يمكن أن تتطرق إلى نفسى نتيجة لمعاشرتى للطبقة الأرستقراطية . . فقد كانا يتميزان بالصدق والصراحة إلى أبعد حد ، وحين احتككت بهما ووقعت تحت تأثيرهما وجدتنى أرتد إلى طبيعتى الأصلية ، ومن يومها لم أتخل عن تلك الطبيعة التى تلمسها فىّ ، وهى الصراحة والصدق إلى أقصى

---

(١) انظر فى ذلك :

( أ ) « الفجر » العدد ١٠ ـ ٢٠ مارس ١٩٢٥ « شروع فى نهضة » لأحمد خيرى سعيد ص ١ .

(ب) « الجامعة » العدد ـ ٥١ ـ ١٩ يناير ١٩٣٣ مقال ( أدباء الشباب فى مصر ـ صور من حياتهم ) ص ١٥ .

(٢) « سخرية الناى » طبعة المجلس الأعلى للفنون والآداب « المكتبة العربية » المقدمة بقلم يحيى حقى .

الحدود ) [1] . هذا من ناحية تأثير « المدرسة الحديثة » فى سلوك الدكتور حسين فوزى ، أما من ناحية تأثيرها فى أدبه فإنا نلاحظ ذلك من ثلاثة مظاهر :

**الأول** : كتابته لبعض مقطوعات من النثر الأدبى ، حاول فيها محاكاة ( الشعر العصرى ) المتحرر من القافية الموحدة ، وهو واحد من الفنون الأدبية التى اتجهت إليها أنظار ( المدرسة الحديثة ) ويؤكد ذلك أنه كتب مسرحية شعرية بعنوان « ليلة كليوباترا » لحنها داود حسنى ومثلت على مسرح الأزبكية عام ١٩٢٥ وكانت هذه المسرحية من الثمار المبكرة لاتجاهه الذى كان فيه متأثراً بالشعر الأوربى .

**الثانى** : إسهامه فى ميدان القصة القصيرة ، فقد عالج الكتابة فيها ، بقصد الاشتراك مع أعضاء المدرسة الحديثة فى إعلاء هذا الفن ، وترقيته ، وضرورة ألا يخلو أدبنا منه ، ومعروف أن الاتجاه نحو الفن القصصى عموماً والقصة القصيرة على وجه الخصوص ، كان هو الشغل الشاغل لأعضاء المدرسة الحديثة جميعهم ، حتى أنهم أدلوا بدلائهم فى هذا المجال بشكل أو بآخر .

**الثالث** : دعوته الملحة والشديدة إلى الأدب القومى ، والقصص القومى المصرى فى الموضوع والشخوص ، والأحداث والحوار والمواقف . لدرجة يمكن معها القول بأن « المصرية » أصبحت فى حد ذاتها قيمة من القيم الفنية عنده ، فبقدر اقتراب الكاتب من « الواقع المصرى » أو بعده عنه كان يحكم عليه إما بالجودة أو بالرداءة .

وإن الناظر فى بدايات الدكتور حسين فوزى الأدبية ، أو محاولاته المنسية سيلاحظ أنه بدأ بداية رومانسية فيما كتب ، وفيما نشره أولا بصحيفة ( السفور ) [2] على وجه الدقة . ونعثر له على قطعة نثرية بعنوان ( البلبل ) [3] يحتفل فيها باللفظ ويغلب عليها عنصر الخيال والاهتمام باللغة والأسلوب النقى الصافى . . ونراه يصور بلبلا جميلا ، أحب عصفورة بعد أن جمعهما السجن فى قفص واحد ، ويتعلق قلب كل منهما بالآخر ، ويتفانيان فى حبهما

---

(١) من حديثه مع الأستاذ « فؤاد دواره » مجلة « الكاتب » العدد ٢٥ أبريل ١٩٦٣ ص ٣١

(٢) « السفور » جريدة اجتماعية نقدية أدبية ، كانت تصدر ( ١٩١٥ ) مرة كل أسبوع ، دعت إلى التجديد والحرية ، وسفور المرأة ، وامتلأت بمقالات متنوعة فى الاقتصاد السياسى ، والنقد المسرحى ، والقصص القصيرة . ومن كتابها : د . طه حسين ، د . محمد حسين هيكل ، محمد تيمور ، محمود تيمور ، إبراهيم المصرى ، محمود عزى ، عيسى عبيد ، أحمد رامى ، حسن محمود ، منصور فهمى ، كريم ثابت ، أحمد أبو الخضر منسى ، إبراهيم حقى ، محمود رمزى نظيم ، الآنسة مى .

(٣) « السفور » ـ العدد الثانى من السنة الخامسة ـ ١٣ نوفمبر ١٩١٩ ص ٧ .

فلا تنام العصفورة إلا على صوت البلبل ، لكنها ما إن تتاح لها فرصة الحرية ، حتى تنسى في ظل حياتها الجديدة ، إلى جوار زوج وأولاد وبهجة كل عهودها وماضيها مع بلبلها القديم . وهكذا يريد الدكتور حسين فوزى أن يلعن الخيانة ، ويتعاطف مع الحب والوفاء ، ويبكى من أجل العاشقين المتيمين ، الذين تغدر بهم محبوباتهم لأسباب تافهة حقيرة ، ترتد أصلا إلى مسائل دنيوية أو مصالح مادية فانية . . ويعجب الدكتور حسين فوزى من هذا كله ( أين قلبك ؟ أين غرامك ؟ أين عهودك ؟ وبلبلك المحبوب ؟ أتذكرين صفحة من صفحات الماضى ؟ أتذكرين عهد السياج الحديدى ؟ ووراء ذلك السياج أتذكرين بلبلا جميلا طالما أنشدك شعره الجميل ؟ ) . ولا شك أن هذه الباكورة الفنية أميل إلى الرومانسية منها إلى أى شىء آخر ، فتنعكس عليها أحلام الهوى والشباب ؟ وإذا بالدكتور حسين فوزى فى بداية حياته الأدبية شاعر وإن كان لا ينظم الشعر .

« كما تمحو الشمس قطرات الندى من صحيفة الورود . . كما تضيع موجات الماء فى بحيرة عكرت صفوها حصاة صغيرة . . كذلك نسيت العصفورة عهد البلبل الأسير . . وكذلك قلب الأنثى . . » .

وبنفس النغمة يصور « البلبل » بعد أن هجرته محبوبته « العصفورة » .

« سكن الصوت الصارخ . . خبا النور الساطع . . ذوى اللون الزاهى . . نحل الجسم الممتلىء . . نكس الرأس البهى . . أيها الشاعر المسكين . . قلبك لا يعرف إلا حبًّا واحداً . . أيها الموسيقى المبدع . . أنت غير الإخلاص لا تعرف . . وجدت فى عصفورتك المثل الأعلى . فماذا تهمك البلابل الفاتنات . . لا فى عيونهن ترى السحر الذى عرفته ، ولا فى رشاقتهن ترى اللطف الذى عرفته . . ولا فى ريشهن تلقى الجمال الذى عرفته . . ابك على نفسك أيها الشاعر . . إنك خلقت لسمو العاطفة . . خلقت للحب الطاهر . . . خلقت للإخلاص . . خلقت للألم والدموع خلقت لتحسن إلينا ونسيىء إليك . . لتحبنا ونكرهك . . لتذكرنا وننساك . . فى جانب من القفص الحديدى يموت ابن الشعر والموسيقى . . يموت المحب المخلص . . يموت البلبل المسكين . يموت أسيراً كما عاش أسيراً . . عاشقاً كما عاش عاشقاً . مات ولم يسمع له صوت أنين . . لقد تحمل شقاءه حتى ساعة الخلاص بصبر جميل . . » وتسير فى الاتجاه الرومانسى كذلك قطعته النثرية الأخرى . . « خيالات وأحلام » [1] وقد كتبها وبعث بها من الإسكندرية ، لا تبعد عن

---

(١) « السفور » : العدد ٢٤٤ ـ ٨ أغسطس ١٩٢٠ ص ١٤ .

القطعة الأولى بكثير ، إذ ينتخب الألفاظ الموسيقية الرنانة انتخابا ، ويعطى لجمال الأسلوب عنـاية فائقـة ، ونجـد لديه الجناس والطباق والمقابلة أحياناً كثيرة ، بينما لا نعثر فى هذه البدايات النثرية الرومانسية على لفظة « عامية » واحدة . معنى هذا أنه حرص على تقليد العرب القدماء ، وتأثر بما حفظه من الشعر الجاهلى ، وبما درسه من الأدب العربى فى وقت مبكر من حياته .

وقطعة « نشوة العمر » [1] موقف شعرى موحد ، يحمل فى أعطافه من روح الرومانسية ما هو أقرب وسيلة للتعبير عن أحاسيس الكاتب وانفعالاته وخيالاته ، وتعبيره عن ذات نفسه وخوالجها . . قصة حب عرفتها كل عناصر الطبيعة ، لكن المحبوبة سرعان ما تتركه لتتزوج بآخر يكبرها سناً . . ولا يعرف المحب ذلك إلا بعد أن يسأل عنها الطيور والنسيم والنهر وكل مكان شهدهما معاً ، فيواجه الطير قائلا : « اختطفهـا عقاب الجو واختفى وراء الشفق » ويرد عليه النسيم بأن حملها « بان » واختفى فى متعرجات الغاب . . ويؤكد النهر : « حملتها سفينة المقدور إلى فم المحيط وحملها القرصان إلى مرفأ مجهول » . . ولا يقوده إلى « الحقيقة » سوى « الحب » و« الحب وحده » فيصحبه إلى بيت هادئ بضاحية المدينة ، تحيط به حديقة صغيرة ويقف ببابه ، ثم يشير إليه مردداً : « هنا دفنت هى » فيرد العاشق « وهل فى منازل الأحياء تدفن الأموات ؟ وراء هذه الجدران شيخ منحدر العمر يضمها إلى صدره وبين ذراعيه الفانيين . . أليست أذرع المشيب إلا قبر الشباب . . هنا دفنت ونسيت حياتها . . » . واضح إذن أن الموضوع فى هذه المواقف الشعورية والنهايات متشابهة إلى حد كبير ، كما أن بطلها واحد ، تشغله قضية مفردة ، كثيراً ما تؤرق الشباب فى عنفوانهم ، وهى قضايا رومانسية خيالية حالمة . . فالعاشق فى تلك المحاولات النثرية مخلص إلى أبعد الحـدود ، نقى فى حبه كل النقاء ، ولكنه دائماً وباستمرار يصاب بخيبة أمل ، إذ تتركه المحبوبة دون أى سبب ، فتنتهى حياته بالموت أو المرض أو الضياع . . و« ثورة نفس » [2] تبلور لنا انفعالاته وأحاسيسه الرومانسية ، ويبلغ به التشاؤم ، والحزن مداه ، فينظر إلى الحياة نظرة سوداوية قاتمة ، فالعالم شرير ، والناس ليسوا طيبين ، والدنيا سيئة ولا شىء فيها مبهج ، والإنسان إزاءها لا يملك إلا أن يدفن عقله وقلبه بيد ثابتة ، بشكل لا يظهر لهما أى أثر على الإطلاق : ( فقد بحثت فى عالمك عن الجوهر فلم أظفر إلا بالتراب القذر ، والحجـارة النجسـة الجـافية ، وأعزتنى تعاليمك فأصابنى شرها ) ويصف نفسه فى هذه المقطوعة ( أنا حشرة ضئيلة تنقب فى الحشائش عن رزقها . فراش ذابل لا يهمه إلا زهرة

---

(١) « السفور » : العدد ٢٤٢ ـ ٩ يوليو ١٩٢٠ ص ٧ .

(٢) « السفور » : العدد ٢٥١ ـ ٤ نوفمبر ١٩٢٠ ص ٧ .

تضم بين أوراقها طعامه . . طائر صامت ، يسكن الكهوف . . يشرب من الينبوع ويأكل من الأشجار لا يعرف الصبابة ولا التغريد . . عنكبوت ينشر أنسجته الواهية فى الأركان الخربة . . أفعى تنسل فى الظلام لا تضر أحداً ولكن لتعيش على أنها تنتقم ممن يتعمد إيذاءها . . أنا هذه المخلوقات . . وهل لى أن أكون أكثر منها . . ) .

ومن بين هذه البدايات الأدبية التى اتسمت بالطابع الرومانسى الخالص ، نجد مقطوعة واحدة يشير الدكتور حسين فوزى إلى أنها « قصيدة منثورة » فإنه كتبها على نمط الشعر المرسل المتحرر من القافية الموحدة . والقصيدة كما يسميها الدكتور فوزى بعنوان ( هواجس ) [1] عبارة عن صورة لشيخ قادم من سفر بعيد ، يشعر بحنين جارف إلى وطنه ، وبينما تقترب السفينة من الشاطىء ، يتذكر أيام طفولته ، وصباه وشبابه المفعم بالحب ، وحبيبته الجميلة التى فارقها وودعها منذ زمن بعيد ، فتدمع عيناه ، ويتحرق قلبه شوقاً إلى رؤيتها . . وفى الجانب الآخر من الصورة تقف على الشاطىء عجوز ، عمياء ، تغيرت كل ملامحها ، وذبل عودها ، وذوى جمالها ، وهى أيضاً فى وقفتها تتوافد على مخيلتها صور من ماضيها ، بما كان يحفل به من حب وسعادة ولهو ومرح ، وما تلبث أن تتذكر أيام الفراق ولحظة الوداع ، حتى تشعر بضجيج الناس حولها ، يصرخون خشية أن تضيع السفينة القادمة فى المحيط ، بعد أن أخذت الأمواج تتلاعب بها ، فتضرب ، وأخيراً يبتلعها المحيط ، فتعود العجوز أدراجها حزينة . . وننقل هنا بعض أجزاء من تلك القصيدة المنثورة ، حتى تكتمل صورة البدايات الأدبية عند الدكتور حسين فوزى فنراه يصف العجوز على ظهر السفينة أولا على هذا النحو . .

( . . . ورأى شاطىء وطنه
سلام عليك يا ربوع الوطن
مسقط رأسى وجنة روحى . أخيراً ؟
والسفينة تدنو . والشاطىء يدنو .
والريح تدنو
والموت يدنو
وذكر الشيخ والدمع هام أيام طفولته .
أيام لعبه ومرحه . أيام كان طليقاً
كالبلبل الغرد فى الفضاء

(١) « السفور » : العدد السادس من السنة الخامسة ـ ١١ ديسمبر ١٩١٩ .

ولم توقعه الدنيا فى أشراكها السوداء
ذكر الأرز والدردار
وذكر الجبل الرابض على طول الشاطىء
معمما بالثلج الناصع
شتان بين هذا المسافر والشيخ
وبين طفل الحلم ) .

وإذا انتقلنا بعدئذ إلى الشاطىء وجدناه يصف العجوز هكذا :

( وعلى الشاطىء بيت حزين لا أنيس فيه
واقف على طريق منفرد كأنه يبكى
وما يبكى غيره صباه !
وفوق سطحه عجوز ساكنة كالصخر
وقد شابت منها الشواة واعوجت القناة
أسندت رأسها الضعيف
على يدين واهيتين . وهى تفكر
واحسرتاه إنها عمياء
عجوز وحيدة عمياء
والدمع بلل المحجرين
عيونها تسح الدموع الغزار
نحيبها طويل خارج من قلب مفقود
هشمته طوارق الحدثان
قلب منفرد وحيد
أيها المغير الأبدى . ما أعجبك !
أليست هذه هى الحسناء
صديقة الزهور أليفة الطيور ؟
أليست هى التى كانت تجيبها الحمائم
فوق أفنانها ! والغزالة لدى إشراقها
والقمر عند بزوغه !
أين العينان اللازورديتان ؟
وأين الجبهة المنبسطة ؟
وأين يا زمان هذا الجمال ؟
وكيف تأتّى لك أن تغيره ؟ ) .

ويستمـر الشـاعر الدكتور حسين فوزى فى استرجاع ماضى العجوز ، واستبطان دخيلة نفسها ، واستعراض الكثير من ماضيها ، وربط ذلك كله بالشيخ الواقف على ظهر السفينـة ينتـظر لحظة اللقـاء ، غير أن الدكتور حسين فوزى لا يألف إلا النهاية الأليمة المفجعة ، فالشراع يختفى ، ويصرخ الصارخ « السفينة تغرق » وتنقض العجوز وتحاول النظر لكنها لا تستطيع لأنها عمياء ، بينما الريح تلعب ، والبحر يصخب ، وتنقلب السفينة ويطبق البحر جوفه عليها .

( وأمسى المساء
وأصبح الصباح
فطلعت الشمس حزينة
وفى البيت المنفرد نافذة
لغرفة نوم حقيرة
بطيئة . بطيئة . حزينة . حزينة
دخلت الشمس النافذة
ولمست جيداً بارداً
ومرت على جفون مقفلة
ووجه اختطف لونه الموت . . )

هذا جانب من الصفحات المجهولة للدكتور حسين فوزى ، إن عبرت عن شىء فإنما تعبر عن المرحلة الأولى فى التكوين الثقافى والشعورى له ، وهى « المرحلة الذاتية » تمكن فيهـا من التعبـير عن أحاسيسه وشعوره وتجاربه الانفعالية ، وهى مرحلة يمر بها الأدباء والفنـانـون عادة فيكـون الشعـر بصـوره وأخيلته ومعـانيه ، أقـرب وسيلة تعبيرية لنقل الإحساسات والمشاعر والانفعالات التى مر بها الفنان فى مرحلته الرومانسية . ففى نفس هذه الفترة كتب الأستاذ « محمود تيمور »[1] مقطوعات نثرية رومانسية ، بل إنه عالج كذلك الشعر المنثور ، وسبقه أخوه « محمد تيمور » إلى ذلك ، وجاء بعد هؤلاء الدكتور « سعيد عبده » ليكتب الشعر المرسل ، والزجل ، ثم القصة القصيرة ، على اعتبار أنها فن موضوعى يأتى فى مرحلة تالية للمرحلة الذاتية الشعورية . ولا تقف البدايات الأدبية للدكتور حسين فوزى عند هذا الحد ، بل إنها تنمو وتتطور وتتخذ شكل القصة القصيرة ، بعد أن طفقت

---

(١) من ذلك مثلا ( الحب بين دمعة اليأس وقبلة الأمل ) ـ « السفور » ـ العدد ٦٩ ـ ٢٩ سبتمبر ١٩١٦ ص ٧ ، الشفق الحزين ، العدد ٨١ ـ ٢٢ ديسمبر ١٩١٦ ص ٧ ، و« الدموع » العدد ١١١ ـ ٢١ يونية ١٩١٧ ص ١ ، و ( الماضى ) ـ مجلة الشباب العدد ٢٧ ـ ٣ أغسطس ١٩١٩ ص ٥ .

القصــة القصــيرة تذيع وتنتشر وتقبـل عليها الصحف راغبة فى نشرها ، وبعد أن حملت « المـدرسة الحديثة » على أكتافها عبء الدعوة لهذا الفن الجديد فى أدبنا الحديث ، فإذا بالـدكتـور حسين فوزى يشترك بالكتابة فى هذا اللون الأدبى الجديد ، فنقرأ له فى مجلة ( التمثيل ) قصة بعنوان ( السبع الحلاوة ) [1] ثم تشهد ( الفجر ) بعد ذلك مجموعة أخرى من القصص القصار نذكر منها :

١ ـ حكاية قديمة . . . العدد ٥ ـ ١٠ فبراير ١٩٢٥ .
٢ ـ قصة مريضة . . . العدد ٧ ـ ٢٤ فبراير ١٩٢٥ .
٣ ـ الشيخ عوده . . . العدد ١٠ ـ ٢٠ مارس ١٩٢٥ .
٤ ـ الجهادات . . . العدد ١٥ ـ ٢٤ أبريل ١٩٢٥ .
٥ ـ نوستالجيا . . . العدد ٤٠ ـ أكتوبر ١٩٢٥ .

والصور التى يعرضها الدكتور حسين فوزى تلتحم التحاماً شديداً بذاته ونفسه ، فما هى إلا تجاربه الذاتية ، ونظرته الشخصية لبعض المواقف التى كانت تصادفه فى عمله وحقل دراسته . « فالسبع الحلاوة » يستمدها من تذكارات طفولته ، يصور لنا فى كلمات رقـاق هذا السبـع الذى اشتراه ، ومشاعره نحوه ، وتهيبه منه ، وحرصه عليه ولهوه به ، وقضاءه أسعد الأوقات فى صحبته حتى هددته أمه بكسر ( السبع ) وتحطيمه ، لأن النمل يجتمع عليه ، فيشوه ذلك من منظر الحجرة ويحيطها بجو غير صحى .

وصوره القصصية الأخرى مستمدة من حياته وتجاربه ، وكذا من حياة رفاقه وبعض أصحـابـه . . وهو لا يعنى فيها بشىء من أصول الفن القصصى وتقنياته ، قدر عنياته بتصوير تجارب ومشاهد يشترك هو فيها ، ويحظى بنصيب وافر منها ، فلا يقف بعيداً عن الأرض التى ينقل منها وإليها ، بل إنه موجود ، وثابت ، يجعل من حضوره ضرورة من الضروريات ، فهـو يمثـل الشخصية المحـورية فى القصـة ، تنطلق من فيه الأحكام ، والأقوال ، والآراء ، وتشع من عينيه النظرات . . ونجد هذا واضحاً على سبيل المثال فى أول قصة نشرها بصحيفة « الفجر » وفيها يحكى تجربة صديق له ( عبد السلام ) مع الآنسة ( ج ) تلك الفتاة التى تسخر من كل شىء وتسعى للانتماء إلى عالم الفن وتقوم بينها وبين عبد السلام علاقة حب ، توجاها بالذهاب إلى الإسكندرية والبقاء فيها خمس سنوات ، لينعما بلذة الحب . . وكان كلما عرض عليها الزواج أرجأته لأنها كانت تريد العودة إلى حياة التمثيل والفن ثم عادت إلى هذه الحياة تاركة عبد السلام ، فتسوء حاله ، ولا يلفظها كما

---

(١) « التمثيل » العدد ٦ ـ ٢٤ أبريل ١٩٢٤ ص ٣ ، ٤ دوريات ٧١٣ .

لفظته، وإنما يستمر فى التردد على الملهى الذى تعمل فيه، فى ثياب رثه، وخلقة مكفهرة، يتمتع بالنظر إليها، ويجدد فى مخيلته ذكرياته العذبة معها . . ولا يقف الكاتب فى قصصه موقفاً حيادياً بل يتدخل فى ثناياها (حدث فى أطوار عبد السلام انقلاب فجائى كان من نصيبى أن أشهد أدواره . . لست أريد أن أدخل فى تفاصيل هذا الانقلاب ولكنى أقتصر على سرد الحوادث كما عرفتها . . ) ويؤكد وقوع هذه الأحداث التى ينقلها ومساهمته الفعالة فيها، بشكل آخر حيث يقول : (وأرسل لى صديقى بضع رسائل يصف فيها حياته الجديدة قد أسأله يوماً أن يسمح لى بنشرها فأشرك الجمهور فى استمتاعى بها . . ) وقصة (مريضة) تجربة عاطفية مر بها الكاتب أثناء دراسته الطب مع «زينب» إحدى مرضاه الفقيرات التى احتلت السرير رقم ٦ من العنبر نمرة ٦، إذ كانت تعانى من علة القلب ولا أمل فى شفائها . . وتحكى القصة علاقة انعقدت بين الكاتب والمريضة، قوامها مزيد من الإشفاق والعطف والألم، ويصور الكاتب شعوره نحوها وبخاصة يوم العيد، وقد سمح الأطباء لمن تمكنهم صحتهم بالخروج لقضاء العيد بين أقربائهم، لكنها لا تستطيع ذلك من قسوة المرض، فيبقى هو إلى جوارها . . وكلما كان الكاتب ينصرف قليلا إلى وصف حدث جانبى، أو جزئية من جزئيات الصورة، عاد بسرعة خاطفة لوصف موقفه الشعورى وإحساسه نحو المريضة، وكأنه الموسيقى لا ينسى أن يرتد إلى أصل النغم يظل يردده بين حين وحين ليزداد وقعه على النفس وتأثيره فى الشعور .

والكاتب بهذه الطريقة وفى كل قصصه القصيرة التى قدمها فى هذه الفترة يظهر ظهوراً مباشراً، ويذكر الحقائق والتأويلات بطابع وجدانى خالص، حتى إن قارىء القصة يشعر أن الحدث فيها صادر عن القاص نفسه، وأنه مصاحب للشخصية، لصيق بها، غير محايد لها . . وكل من يتأمل قصص الدكتور حسين فوزى القصيرة سوف يلاحظ أنه لا يحفل برسم الشخوص، سواء كان ذلك من الخارج أو من الداخل . كما لا يهتم بالحادث إذ أنه يبغى أولا وقبل كل شىء التعبير عن مواقف شعورية عاشها، أو نقل تجارب ومواقف عاشها غيره من الملتصقين به، فقصاراه من القصة تصوير الشعور أو الإحساس بالواقع إحساساً يبرز ذاته .

وفى قصة «الجمادات» قصة حجرة، يعطينا صورة دقيقة لحجرة أحد رفاقه الذين لقوا حتفهم أثناء الثورة القومية عام ١٩١٩، وكيف أن أمه احتفظت بكل ما فى الحجرة من أثاث، وأغلقتها خمس سنوات متصلة، إلى أن جاء ديسمبر سنة ١٩٢٤ بالتحديد، إذ تتهيأ الأخت للزواج فتضطر إلى فتح الحجرة استعداداً للزفاف وتستسلم الأم بعد معارضة طويلة . . ويطيل الكاتب فى وقفته الشعورية أمام الحجرة وكأنه الشاعر العربى القديم يمعن النظر فى رسم درس لحبيب مضى .

ومهما يكن من أمر هذه البدايات القصصية فى أدب الدكتور حسين فوزى فإنها توضح فى المرتبة الأولى أن الكاتب لا يصور شخصياته من خلال حركتهم ، ومواقفهم ، وحوارهم بعضهم مع البعض الآخر ،أوفى حديث كل منهم لنفسه ، بل إنه يفرضهم على القارىء فرضاً منذ بداية القصة ، وبطريقة جاهزة لا توحى بعد بتطور ، ولا تترك الفرصة لها كى تحدد أبعادها المختلفة من خلال الحدث أو الموقف ، أوفى ثنايا الصراع . . . فالصورة عنده لا تعنى بالشخصية ولا بالحادث ، ولكنها تجسد موقفاً شعورياً خاصاً ، عاناه الكاتب بنفسه أو نقله من معاناة غيره له .

وثمة ملحوظة تبدو واضحة جلية فى هذه القصص،وهى تكمن فى حرص الكاتب على أن تكون لغة السرد عربية ، تسرى فى جوانبها موسيقى داخلية ، تؤثر فى النفس ، بينما يضمنها أحيانا ـ كما هو معروف الآن ـ بعض عبارات وأساليب عامية ، مثال ذلك قوله فى قصته ( الشيخ عودة ) وهو يصف عودة الحياة إلى بيت « عبد الحميد أفندى » ( عادت ريمة لعادتها القديمة ) ويعبر عن استياء الآنسة «ج» بالحياة التى كانت تحياها قبيل انتسابها إلى عالم الفن ( هناك يد قوية تدفعها إلى تلك الحياة التى عرفتها من قبل ، فلا يمكنها أن تبقى لحظة واحدة « فى العيشة المرة دى » . . . ) والحوار فى قصصه عامى صرف وإن كان قليلاً جداً ، لا يهتم به الكاتب كثيراً ، ذلك أنه أصبح يرى ضرورة أن تكون لغة الحوار صادقة فى التعبير عن الشخصيات ، دقيقة فى تصوير انفعالاتهم كما هى ، محتفظة بكل مميزاتهم . وموقفه من لغة الحوار محدد وواضح منذ عام ١٩٢٥ لا يحيد عنه ( إن كاتب القصة عليه أن يضع فى فم أشخاصه نفس الألفاظ اتى يتخاطبون بها فى الحياة فهذا واجب يفرضه عليه الواقع ويضطره إليه الصدق فى التصوير . . . فإن ترك الكاتب حديث أشخاصه وعاد لفقراته الوصفية فليس ما يمنعه من أن يعود إلى لغة الكتابة . . . وقد جربنا هذه الطريقة وسنقف إلى النهاية بجانبها لأنها الوحيدة التى تتفق مع التصوير الصادق ) [(١)] .

وإذ يبلغ بنا هذا العرض لبدايات الدكتور حسين فوزى الأدبية قمته عند القصة القصيرة ، وكم كنا نتمنى أن يواصل الضرب على وترها ، ليبدع لنا روائع فيها ، لكنه فضل عليها الموسيقى ، فغدت أكثر فن يسيطر عليه ، ويخلب لبه ، ويشغل باله ، ويهيمن على شعوره ، فهى تصحبه منذ سن السادسة عشرة بصورة متصلة لم تنقطع عنه ، ولم ينقطع عنها ، حتى أثناء إبداعه وأوقات خلقه وكتاباته وقراءاته وابتكاره .

---

(١) ( كتاب جديد وأدب جديد ) د . حسين فوزى « الفجر » العدد ١٧ ـ ٨ مايو ١٩٢٥ ص ٢ .

## - ٤ -

# نموذج من الدارسين المغاربة

إنـه واحـد من الشبـاب المغـاربـة الـذين يثرون الحياة الأدبية بمزيد من نتاجهم وفكرهم . والحق أننا إذا شئنا تصنيفه فى قالب محدد ، لمـا استطعنا إلى ذلك سبيلا . فهو لم يكتب القصـة القصيرة ولا الرواية ولا المسرحية ولا القصيدة الشعرية . لكنه فى نفس الوقت يساعد الشباب من كتاب هذه الألوان الأدبية كى يبدعوا وينشروا نتاجهم .

وهو ليس ناقداً بالمعنى الاصطلاحى المعروف للنقد ، ومع ذلك فإن اشتراكه فى النـدوات الأدبية التى تعقـد بالجـامعـة المغـربية أو فى اتحاد كتاب المغرب أو فى الإذاعة والتليفزيون يشهد له بذوق أدبى ، ووجهة نظره موضوعية ، ورؤية واقعية علمية .

لكن الكتـابـات التى أصـدرهـا ليست نقداً تطبيقياً ، كما أنها ليست نظريات فى النقد ، إنها دراسات فى الأدب ، وآراء ثورية فى الفن ، وفكر تقدمية فى الثقافة . وهى تقـول كلماتهـا بجرأة ووضوح ، كتلك التى يقولها بعض الشعراء أمثال : محمد بنيس ، عبد اللطيف اللعبى ، ومحمد الحبيب الفرقانى . وليس ذلك فقط ، بل إن صاحب هذه الكتابات يؤثر ـ بحركة وحيوية واستمرارية ـ فى الجيل الحاضر من الأدباء والمتأدبين وطلاب الأدب ودارسيه . نظراً لموقعه الوظيفى الذى اختاره هو من نفسه ، وبنفسه .

ونعنى بذلك كله الدكتور عباس الجرارى ، المولود بالرباط فى ١٥ فبراير ١٩٣٧ ، والـذى تلقى تعليمه الابتدائى والثانوى بالمغرب ، ثم ما لبث أن حصل على الليسـانس والماجستير والدكتوراه فى الآداب من قسم اللغة العربية ، جامعة القاهرة . وقد بدأ حياته العملية سنـة ١٩٦٢ فى السلك الديبلوماسى ، ثم استقال منه ، ليلتحق بجامعة محمد الخـامس ، حيث يشغـل وظيفـة أستـاذ الأدب المغـربى الشعبى بكلية الآداب والعلوم الإنسانية ١٩٦٦ .

وقـد قدم الجـرارى للمكتبـة العـربية عدداً وافراً من البحوث والدراسات الأدبية المتخصصة ، وعدداً أقل كثيراً من المؤلفات التى تحمل وجهة نظر خاصة فى بعض المسائل والقضايا العامة .

ومن كتب القسم الأول :

١ ـ القصيدة ( الزجل فى المغرب ) ١٩٧٠ . وهو أصل البحث الذى تقدم به للحصول على درجة الدكتوراة .
٢ ـ من أدب الدعوة الإسلامية .
٣ ـ فى الشعر السياسى .
٤ ـ موشحات مغربية ١٩٧٣ .
٥ ـ الأمير الشاعر أبو الربيع سليمان الموحدى ١٩٧٤ . وهو رسالة الماجستير .
٦ ـ قضية فلسطين فى الشعر المغربى حتى حرب رمضان ١٩٧٥ ( وفيه يتناول موقف الشعر المغربى من القضية الفلسطينية قبل هزيمة يونية ١٩٦٧ وبعدها ، وقد قدمه بمناسبة حلول الذكرى الثالثة لحرب رمضان فى محاولة منه للكشف عن صفحة نضالية من الأدب المغربى ، ذات بعد قومى عبر عنه الشعراء المغاربة من خلال التحامهم بالقضية الفلسطينية ) .
٧ ـ وحدة المغرب المذهبية خلال التاريخ ١٩٧٦ .
٨ ـ صفحات دراسية من القديم والحديث ١٩٧٦ .
٩ ـ فنية التعبير فى شعر ابن زيدون ١٩٧٧ (وهو البحث الذى شارك به المؤلف فى الذكرى الألفية لميلاد ابن زيدون ، التى أقيمت بالرباط فى الفترة ما بين ١٥ ، ٢٢ أكتوبر ١٩٧٥ ) .

أما كتب القسم الثانى فإنها ثلاثة :

١ ـ من وحى التراث ١٩٧١ .
٢ ـ الحرية والأدب ـ مايو ١٩٧١ .
٣ ـ الثقافة فى معركة التغيير ـ أغسطس ١٩٧٢ .

ونحن سوف نعرض لكتبه الثلاثة الأخيرة ، لأنها أقرب إلى الثقافة العامة منها إلى المتخصصة ، ولأنها تعلب دوراً فى المناخ الأدبى العام ،وبلورة مفاهيم جديدة على الحياة الأدبية . إذ إن كلا منها يحمل وجهة نظر جديدة ، وجديرة بالاعتبار . وهى فى مجموعها ينبغى قراءتها معا ، حتى تتبلور لدى القارىء فكرة واضحة عن شخصية الدارس ، واتجاهه ، وأسلوبه فى عرض الموضوعات وتناولها ، والأساس النظرى الذى ينطلق منه ، والذى يفسر على ضوئه الآثار الأدبية والفنية .

وليس غريباً أن يقال إن الدكتور عباس الجرارى أخلص أيما إخلاص لموضوع بحثه فى الكتابين . كنتاج طبيعى لارتباطه وحبه وتمسكه بقضايا الشعب المغربى ، وتمثله لقيمه

وعاداته وتقاليده وسلوكه وأخلاقياته وكل ما يتصل به من قريب أو بعيد . ولعل صور هذا الإخلاص والحب والولاء والوفاء فى آن معاً ، تجد أوضح دليل وأصدقه فيما نجده من دراسات الدكتور الجرارى وبحوثه حول التراث الشعبى المغربى فى الكتاب الأول . فإن اهتمامه بالتراث الشعبى يبدو فى كل صفحة من صفحات الكتاب ، وهو حين يستشهد بنماذج تأييداً لفكرة أو تثبيتاً لقول أو تأكيداً لرأى ، إنما ينتخبها من الفولكور والأدب الشعبى أو من التراث الشعبى عموماً . لذا فإنى كنت أفضل لو أنه أضاف إلى عنوان كتابه وصفاً للتراث وتحديداً لنوعيته وتعييناً للإطار البيئى الذى تدور حوله الدراسة ، كأن يطلق عليه ( من وحى التراث الشعبى المغربى ) أو ( دراسات فى التراث الشعبى المغربى ) وهو بالفعل كذلك ، وليس أى شىء غير ذلك ! .

ذلك أن الدكتور الجرارى فيما يبدو قد عز عليه أن يقرأ ويقرأ عن الفولكلور فى روسيا وفلندا وأمريكا والبرازيل وإنجلترا وفرنسا وبلجيكا وإيرلندا والدنمارك. وأن يسمع عن أن هذه البلاد أقامت للفلكور مؤتمرات ، وأنشأت صحفاً ومجلات خاصة به . وخصصت له متاحف وخزائن مثل متحف « نوردسكا » الذى أسس فى السويد ١٨٧٢ . كذلك فإنه تابع الاهتمام بهذا اللون فى مصر والعراق والكويت وتونس والسعودية ولبنان ، على اختلاف فى صور هذا اهتمام وأشكاله ، بينما المغرب ـ موطنه وبيئته وذاكرته الماضية والحاضرة ـ بأدبه الشعبى ، ظل بعيداً عن ميدان البحث والدراسة والتخيل . فآلى على نفسه هو أن يقوم بهذا الجهد الكثير ، فى سبيل إظهار الشخصية المغربية الحقيقية ، بلا رتوش ودونما تزويق أو تلفيق ، كما صورها الشعب نفسه بنفسه فى أزجاله وقصائده وقصصه وحكمة ومأثوراته !

وفوق ذلك كله فإن الدكتور الجرارى قد اختار جانب الدراسة والبحث والاستقصاء فى محيط الأدب والفكر والفن ، راضياً واعياً من أجل هذا الهدف . إذ ترك العمل الديبلوماسى الذى قد يبعده عن الجماهير وقوى الشعب الفاعلة . وآثر الأدب تأليفاً وتدريساً وبحثاً ، حتى يظل بصفة متصلة مرتبطاً بالشعب الذى يحبه ، متمثلاً فى تدريسه لأدبه وفنه ، فى ماضيه وحاضره من ناحية ، ومجسداً فى أبنائه الطلاب الذين يشكلون مستقبل الشعب وأيامه القادمة .

ولما كنا فى المشرق العربى فى حاجة ماسة للدراسات التى تكشف لنا « الشخصية المغربية » من خلال الدراسة العلمية الموضوعية لتراث الشعب ، لذا كانت فرحتنا العظيمة عندما بدأنا نتلقى مؤلفاً آخر يعبر عن وجهة نظر محدثة للتراث وللأدب الشعبى ، وللعلاقة بين الحرية والأدب فى وقت واحد . وجدير بالذكر أن المشرق العربى قد شهد فى فترات متقاربة ، وبخاصة بعد نشوب الثورات التحررية والوطنية والاجتماعية ، بحوثاً ودراسات

جادة تناولت بالتفسير والتحليل تراث الشعب ، فى محاولة للكشف ، وتسليط الأضواء على الجانب غير المرئى من شخصية الشعب وأخلاقياته وقيمه ، وهو الجانب المهمل الذى لم يلتفت إليه الدارسون الكلاسيون من قبل . فقد شغلوا بالأدب الكلاسى الرسمى وحده دون غيره من فنون الأدب ووسائل التعبير الأخرى . وكأن البيئة العربية بعامة ، فى مشرقها ومغربها ، فى شمالها وجنوبها ، لم تعرف غير هذا الأدب التقليدى أو غير الشعر الموزون المقفى .

والحق أن الشخصية القومية لا يمثلها تمثيلاً صادقاً إلا ما يصدر فعلاً عن الشعب . عن الجماهير الشعبية التى تتحرك حركتها اليومية ، واضحة صادقة مخلصة صريحة ، تجهد وتكدح وتعمل ، وتغنى وترقص ، ثم تتسامر وتقص القصص ، وتطلق النكات ، وتحكى الحكايات ، معبرة ببساطة وعمق فى نفس الوقت عما تعانيه ، وعما تشعر به وتحسه وتدركه بفطنتها وذكائها ووعيها الكامن فى أعماقها . ومن ثم فإنها لم تكن تحتاج فى وقت من الأوقات إلى « الوسطاء » للتعبير عن مآسيها وآلامها وأحزانها وكل ما يعتمل فى أعماقها . هى وحدها القادرة على التعبير عن نفسها ، لأنها وحدها القادرة على الفعل والحركة والتأثير ، حتى وإن كان ذلك إبان خضوعها لمستعمر مذل . فهى عندما تكون السلطة أقوى وأعنف وأكثر تشدداً فى تكميم الأفواه ، ووأد الأفكار الحرة الجريئة وقتل الملكات الإبداعية ، يلجأ الشعب إلى النكتة والسخرية والتهكم والنقد اللاذع المر العنيف . ولكن كل ذلك بفن مدهش معجب . إذ إن للشعب دائماً أبداً فنه المعبر عنه وله أدبه الذى ينم عن شخصيته ووجوده ، ويثبت أصالته وكينونته وحركته المطورة فى مدارها الصاعد .

وقمة الإخلاص للشعب وقضاياه تكمن فى الحرص والتوفر على دراسة فنونه وآدابه ، ومعايشته عن طريقها وبوسيلتها فى مشكلاته ، والتعرف إلى مصادر همومه ومنبع آلامه ومبعث أحزانه . وهذه هى أولى الطرق إلى البحث عن وسيلة للعلاج أو عن طريقة للخلاص ، وقد أدرك الدكتور الجرارى ذلك جيداً ، حيث يقول : ( ولعلى أن أنبه كذلك إلى أن الكفاح من أجل رد اعتبار الشعب وإقرار سيادته لابد أن يكون مقروناً ـ إن لم يكن مسبوقاً ـ بالاعتراف له بلغته وفكره للتقريب بينهما وبين اللغة والفكر المدرسيين بالتأثر والتأثير المتبادلين ، وفى محاولة لاجتياز الهوة العميقة الفاصلة بين ما هو شعبى وما هو مدرسى ، والاعتراف له بكل ما أنتج عبر العصور والأجيال ، لتحدد من خلال هذا الإنتاج حقيقة شخصيته ونفسيته ومدى قدراته وطاقاته وإمكان تفاعلها مع ما يخوض من نضال لإمداده وتصعيده ) [1] .

---

(١) « من وحى التراث » ص ٨

كذلك فإن الدكتور الجرارى ينطلق فى دراسته من مفهوم محدد للتراث الشعبى ، يجعله يفرق بينه وبين التراث المدرسى بشكل واضح ، ويرى أن التراث الشعبى ( هو خلاصة ما أبدع الشعب بمختلف طبقاته البدائية والمتمدنة من ثقافة وحضارة لا تقومان على أسس علمية ومدروسة ، تبدو ظواهره فيما يمارس من عادات وتقاليد ، وما يتمثل من قيم وأخلاق ، وما يحس من مشاعر ووجدان ، وما يتداول من قصص وأمثال وأشعار ، وما يزاول من فنون وصناعات ، كلها تعيش فى أعماقه الواعية واللا واعية ، يحسها مرة ولا يحسها مرات ، ولكنها أبداً معه وفى حياة مستمرة ، تكيف مزاجه وتحدد شخصيته وتميز عبقريته وتشغل بذلك وجوده ) [1] .

ورغم ما يبدو من حماس المؤلف لموضوعه ، وانعطافه النفسى الكبير نحو التراث الشعبى فإنه ينظر إليه ، وإلى التراث بصفة عامة ، نظرة تقدمية ، تريد أن تؤلف بين الأصالة والمعاصرة ، ولا ترغب فى الوقوف من التراث موقف التقديس والتأليه والتبجيل ، حتى لا تنعزل عن الحاضر بكل صراعاته وتفاعلاته ، وحتى لا تدعو إلى الانغلاق على النفس والانصياع للماضى والقدر ، أو للتبعية والتقليد . فهو يرفض المحاكاة التامة لكل ما هو قديم ، ويثور على الثبات والجمود ، ويؤمن بالتطور والتقدم والتجديد المتواصل والمستمر . وليس ذلك فحسب ، بل إنه يطالب بالتنقيب فى تراثنا عما هو ثورى وبناء وتقدمى ، ليكون وسيلة لإثارة الجماهير ، ودفعها للعمل نحو تغيير الواقع . وهو يقول ذلك صراحة فى كتابه ( الثقافة فى معركة التغيير ) : ( وينبغى أن نلح فى التراث على كل ما هو ثورى وتقدمى ، إذ لا نستطيع أن ننكر وجود بذور ثورية تقدمية فى ثقافتنا القديمة ، وهى وإن لم تتح لها ظروف التفتح والإثمار بعد ، فإنها متجذرة صامدة للأحداث والقوى المضادة ، ولابد لها أن تونع ذات يوم لأنها أصيلة وعميقة ، ولأنها نابعة من الشعب ومن معطيات واقع المجتمع ، ولأنها ما زالت نابضة بالحياة على الرغم من أن عهد الركود والقهر الجاثم عليها قد طال ) ص ١٣٤ .

فالتراث الحق ـ فى نظره ـ ليس هو كل الماضى أو ما صدر عن الأجداد دون تحديد ، ولكنه الجانب المضىء منه ، الذى يكشف عن الظواهر الثقافية والحضارية التى وصلت على مر العصور والأجيال عبر فترات تطورية متعددة كانت تتجذر فيها وتتجدد وتتغير بخصوبة وتلقائية متأثرة بما تعانق أو يعانقها من ظواهر ثقافية وحضارية أجنبية .

وهو كذلك الجانب الذى يمثل أنماطاً من وعى الإنسان العربى ومراحل من واقعه ووجوده الفردى والاجتماعى خلال مراحل التاريخ ، ويعبر عن الذات العربية وتجربتها ،

(١) « من وحى التراث » ص ٨٨ .

ويعـطيها مميزاتها ، ويذكر بوجودها ، ويبرز ملامح شخصيتها وأصالتها الذاتية ، ويحدد منظورها القومى .

ومن ثم فإن عملية إحياء التراث يجب أن تكون مسبوقة برؤية ثورية علمية تقدمية ، لا تنظر إليه على أنه مقدس ، ولا تكتفى إزاءه بالتصنيف والشرح والتبرير ، ولا تنطلق من مسلمات لاحق فى مسها أو نقدها أو الطعن فيها ورفضها ، حتى لا تعيش معه فى حالة اغتراب ، مما يجعلنا غير قادرين على التجاوب معه ومع القائمين حماة عليه . إن معاملة التراث ينبغى أن تسبق بالكف عن البكاء على الماضى أو تعظيمه أو الافتخار بأمجاده ، بحيث نتمكن من إجلاء معالمه الخصبة الفنية وملامحه التقدمية الثورية .

ويؤكد ذلك ما يثبته فى مقدمة الكتاب ص ٥ : ( وينبغى حين نتحدث عن التراث ألا نفعل ذلك على اعتبار أن هذا التراث كامل ومقدس لا يمكن مناقشته ، بل على أساس من المنهجية العلمية القـائمـة على التحليل والنقـد ، بقصد البحث عن الجانب القابل للتطور ، والتكيف مع الواقع لتغيير بنياته ، وبهدف فتح آفاق للمستقبل وبث الأمل وتقويته فى النفوس ، والإلقاء بشعاع من نور على الطريق ، وإثارة الجماهير للعمل ، أى بالتنقيب فى التراث على كل ما هو بناء وتقدمى ليصبح عنصراً إيجابياً قادراً على مواكبة معركة التحول وإمدادها بقوة وفعالية ) .

وعلى هذا الأساس يبدأ المؤلف فى بحثه عن التراث الشعبى ، محدداً أنواعه ، ومبيناً ما يتضمنه من ألوان أدبية وفنية . ثم يتناول بالتفصيل الأدب الشعبى ، والفنون الشعبية ، والتقاليد والمعتقدات الشعبية ويقف وقفات متأنية عميقة عند كل جانب من هذه الجوانب . فيدرس الأمثال والأحاجى والقصص والأشعار والمرددات ، والموسيقى والرقص والتمثيل والألعاب والرسم والغناء ، وكل ما يتصل بالفولكلور من قريب أو من بعيد . . وفى النهاية يفرد للقصة عند العرب فصلا مستقلاً استغرق سبع عشرة صفحة . وبطبيعة الحال فإنه لم يتعـرض للقصـة إلا ليصلهـا بالـتراث ، وليعلن رأيه فى قدمها ، وأن العرب عرفوها فى جاهليتهم ! ولا يخفى أن القصة فى حد ذاتها تحتاج إلى دراسة خاصة ، لتباين اتجاهاتها وتعـدد أشكـالها ، وتنوع مضامينها . لذا كان المؤلف ذكياً حين اكتفى بتناولها من زاوية علاقتها بالتراث موضوع الكتاب الرئيسى .

وينسحب مفهومه التقدمى للتراث بعامة على تعريفه للأدب الشعبى بخاصة . وإذا كان الدارسون قد اختلفوا فى تحديد ماهية الأدب الشعبى ، وذهبوا فى ذلك مذهبين : فريق يرى أنه الأدب القديم الصادر عن العوام والمتداول بالرواية الشفوية ، والذى لا يعرف مؤلفه ، فى حين يذهب آخرون إلى القول بأنه الأدب الذى أنشأه الشعب سواء بلغة عامية

أو مثقفة ، وهو الرأى الذى دعا له العالم الروسى « بوخارين » ، حين اعتبر كتابات « مكسيم جوركى » من الأدب الشعبى على الرغم من أنها لم تكتب بلغة دارجة . إلا أن الدكتور الجرارى يحاول الجمع بين الرأيين فى توليفة جديدة تضم المروى والمدون ، والفرد والجماعة ، العوام وغير العوام ، مجهول المؤلف ومعروفه على حد سواء . ففى ميزانه الجديد لا يطغى جانب على الآخر ، وإنما هو يريد أن يحتفظ لكل بحقه ، وأن يعترف له بوجوده وتأثيره وامتداده ، ومن هنا نلاحظ أن مفهوم « الشعبية » قد اصطبغ بصبغة جديدة ، يقول المؤلف ص ١١٨ ( إن الأدب الشعبى هو الأدب الذى يعبر عن مشاعر الشعب وعواطفه ، ويصور عقليته ونفسيته ويميز شخصيته وعبقريته ، لا فرق بين أن يكون قديماً أو حديثاً ، مسجلاً بالكتابة أو مروياً بالشفاه ، صادراً عن فرد أو منسوجاً لجماعة ، لا نشترط فيه إلا أن يكون بلغة عامية مهما كان مستوى هذه اللغة ، ومهما بلغت درجة اقترابها أو ابتعادها عن اللغة المدرسية المثقفة ) .

ويستطرد المؤلف شارحاً ومفسراً : ( وليس مقياساً للشعبية عندنا أن يحصر الأدب فى نطاق العوام لا يتعداه لما سواه ، ففى حصره تحجير عليه وعلى منشئيه . وليس مقياساً لها كذلك أن يكون متوارثاً عن طريق الرواية الشفوية ليس غير ، بعيداً عن التدوين ، مادامت طبقات الشعب - وهى أمية فى الغالب - لا تتداوله عن طريق المدونات ، وليس مقياساً للشعبية كذلك أن يكون مؤلف الأدب مجهولاً ، لأننا وإن كنا نحكم الجماعية ، فإننا لا نراها فى تجاهل حق المؤلف وامتصاص إبداعه ، ولكننا نراها فى تبنى الجماعة لإنتاج الفرد بموافقتها عليه وتداوله ، طالما أن هذا الفرد قد عرف بانصهاره فيها وإحساسه بمشاعرها ومشاكلها أن ينتج أدباً يتلاءم مع ذوقها ويتفق مع مزاجها ، ويعبر عما تعيشه من واقع ، وتطمح إليه من تطلع ) .

ويستمر المؤلف فى تطبيق هذا المفهوم على كل ما تناوله من آثار أدبية شعبية ، ومن قصائد زجلية أو ملاحم مغربية ، أو أزجال عامية ، أو أساطير وقصص شعبية أو أمثال ومرددات ، وإن كان الغالب بطبيعة الحال هو الأدب مجهول المؤلف الذى تردده الجماعة تعبيراً عنها وتصويراً لمراحل حياتها الاجتماعية والنفسية . والأمر فى المغرب العربى لا يختلف عنه فى المشرق العربى كثيراً . ذلك أن الأدب الشعبى عرف مؤلفين عبروا عن الشعب فى كل ما أبدعوه من فن مثل عبد الله النديم ، وبيرم التونسى وغيرهما . إلا أن التراث الغالب هو الأدب الجماعى مجهول المؤلف . وجدير بالذكر أن المؤلف دائماً حريص على عقد المقارنات العلمية ، والوقوف عند مواطن التشابه والاختلاف ، لتبيان أوجه التأثر والتأثير بين الآداب الشعبية بعضها والبعض الآخر . والحق أننا فى مجال دراسة الأدب الشعبى

والفولكلور عموماً فى حاجة إلى مزيد من هذه المقارنات التى تفيد فى معرفة نفسية الشعوب ، وأعماقها ، وكيفية مواجهتها للمواقف ، وتفسيرها للأحداث التى تعترض طريق حياتها ، ومدى اتفاقها أو اختلافها فى التعبير عن حركتها العادية فى حياتها اليومية ، وتعبيراتها ، ومصطلحاتها ، ومأثوراتها ، ووجهة نظرها فى كل شىء وكل أمر .

يضاف إلى هذا أن المؤلف دائماً لا يفوته ذكر مقترحات فيما يتعلق بوسائل الاهتمام بالتراث من ناحية ، والأدب الشعبى من ناحية أخرى ـ وكأنه يجد فى هذه الإشارات مسئولية كبرى ، إذ لا يقف دوره كباحث ودارس عند حد تفسير الظواهر وتحليلها وتعليلها ، وإنما يمتد فيشمل التوجيه والإرشاد والنصح والقيادة ورسم خطوات المستقبل ، والعمل على متابعة تنفيذها . فهو فى صفحات ٥١ و٥٢ و١٦٢ ينير الطريق إلى ما ينبغى عمله بالنسبة للتراث الرسمى والفولكلور ، والأدب الشعبى ليس فقط على النطاق المحلى وإنما على النطاق العربى كله . وأستطيع أن أضيف إلى مقترحاته فكرة تخصيص مجموعات من الدراسين والباحثين والمتخصصين فى كل فرع من فروع العلم والمعرفة تجوب أقطار العالم تنقب عن الأماكن التى يوجد بها ما يمت إلى تراثنا بصلة ، والتوفر عليه لمعرفة أصله وحقيقته وصحته ، ثم دراسته وتحليله ، فدارسو التاريخ والاقتصاد والاجتماع والفقه والنظريات السياسية والفلسفية والفنون وغيرها يستطيعون الإسهام بشكل إيجابى وفعال فى تنفيذ فكرة إحياء التراث بمعناه العام ، نحن فى حاجة إلى جهود جماعية متضافرة متعاونة حتى لا تكون نظرتنا إلى التراث مقصورة على ما يتصل منه باللغة أو الأدب . فقد يحتاج إحياء كتاب من كتب التراث إلى أكثر من متخصص فى أكثر من علم وفن ومجال من مجالات النشاط الفكرى والعقلى والعلمى والوجدانى . ويجب أن تعطى لهذه المجموعات صلاحية وحرية الحركة لا التوقف، والانتشار لا الانحصار، بمعنى ألا تكون ثمة قيود على عملها الموضوعى . ثم إن جانب الإشراف على هذا المشروع لا يقتصر على دولة عربية واحدة ، وإنما تشترك فيه كل الدول العربية بلا استثناء ، بمتخصصيها وعلمائها وما لديها من كنوز مخبوءة وأموال . على أن يكون لها بعدئذ ما تحتاج إليه من نتاج عمل هذه المجموعات ، ولتكون لذلك هيئة عربية عليا باسم « المجلس القومى العربى لإحياء التراث » !! بمعنى أنه لابد من أن يؤخذ التراث مأخذاً واقعياً عملياً لا مكتبياً ونظرياً . والمقصود هنا بطبيعة الحال ، التراث الشعبى والرسمى . وقد أشار الدكتور الجرارى إلى طريقة عملية بالنسبة للتراث الشعبى المغربى فى الصحيفة رقم ٤١ حيث يقول : ( والأمل كبير فى أن تعيره الدولة اهتمامها وتعمل على تكوين باحثين متخصصين يتصلون بالشعب فى المدن والقرى والبيوت والأسواق والمجالس العامة والخاصة، يسجلون أفكاره وقصصه وأمثاله وأغانيه وعاداته وعواطفه وطاقاته ومختلف ألوان حياته ، ويدرسون فى موضوعية ومنهاج هذا التراث الذى

ما زال حياً على لسان الشعب وفى قلبه وتقاليده ومعتقداته وفنونه معبرا أصدق تعبير عن شخصيته وعبقريته ) . ويضيف ما يفيد فى تحديد مدى الاستفادة من هذه العملية ، وكيف أن الهدف منها ليس مجرد الحفاظ على هذا التراث بشكله الذى هو عليه ، وإنما لتطويره ، وخلق شيء جديد منه ، يعنى بالفنية والتقنية . فضلاً عن انتخاب الجوانب الهادفة البناءة فيه ، والاستعانة بها فى تطوير واقعنا ودفع الجماهير إلى الحركة والتقدم نحو تغيير ما هو سلبى ورجعى فيما حولها .

وغنى عن القول أن هذه هى الفكرة الرئيسية التى يعالجها الكتاب الأول ( من وحى التراث ) والتى نلمح ظلها فى ثنايا السطور . فهى تتردد عنده دائماً ، وهو يلح فى ذكرها والتركيز عليها ، لأنه لا ينظر إلى التراث نظرة الدارسين الكلاسيين . وإنما يعالجه ويتعرض له من زاوية جديدة . لا تقف منه وقفة الشاعر القديم أمام آثار محبوبته وبقاياها باكياً منتحباً ، وإنما تمد يدها إليه ، تقلبه وتنقب فيه ، لتعيد إليه الروح ، ولتبعث فيه الحياة ، ولتجدده وتطوره وتجعله حياً متدفقا نافعاً هادفاً .

أما الكتاب الثانى ( الحرية والأدب ) فإنه يبلور كل الآراء المتناثرة فى كتاب ( من وحى التراث ) ، بل يبرز بوضوح وجلاء شخصية الباحث الأديب والناقد الدكتور عباس الجرارى : صاحب الفكرة المتزنة ، ومعتنق العقيدة الصائبة ، وذى الرأى الفعال والكلمة النفاذة ، والهدف الواعى الأصيل ، وأخيراً الجرارى الثائر التقدمى .

إنه يعلن أن واقع أمتنا ( يجسم تحالفات عديدة تتآمر على قوى الثورة لتصفيتها ، وعلى الجماهير والطليعة الواعية ، لتباعد بينها ، وتحول دون تفاعلها للمساهمة فى حل المشاكل والقضايا المصيرية التى تعانى منها ، ثم لتعزلها فى النهاية عن هذه القضايا والمشاكل ) ص ٦٧ . وهو لا يطلق هذه الصيحة هكذا ، وإنما ليكشف النقاب عن العامل الأساسى الذى قد يؤثر فى العلاقة بين الأدب والحرية . ذلك أن الحرية فى نظره ( إرادة جماعية ونضال جماهيرى ، وقدر مشترك لا مناص منه ، يعتبر الأديب ملزماً أن يقود الجماهير لتحقيق أحداثه ووقائعه ، ليخلص حاضر أمته من براثن الرجعية والاستعمار وما ارتبط بهما من ضلال وتخلف وفساد ، ثم ليصنع بعد ذلك مستقبلها ومستقبل الأجيال القادمة) ص ٧٠ . فالحرية ليست فقط علاقة تربط الأديب بضميره هو ، ولكنها تربطه أيضا بضمير الجماعة ، لأنه إنسان مواطن ينفعل مع مواطنيه بالأحداث ويلتحم بالصراع الذى يخوضونه جميعاً ، ( ولكنه فيهم طليعة واعية ، يمهد السبيل لحركة التغيير ، ويحدد لها الرؤية والبعد ، ويحشد لها الطاقات ويفجرها ، ويلهم الجماهير حركة الكفاح وحب الحرية والتطور والتقدم . وهو قائد رأى يتقدم المسيرة عند النضال الثورى وعند إعادة تشكيل المجتمع ) ص ١٤ .

الأديب هنا لم يعد حراً وفق المفهوم القديم للحرية ، ولم يعد طليقا من كل قيد ، يصور أوهام عقله المريض ، ويفرض ذاته ويقحم مشكلاته الخاصة على الناس دون تحمل أية مسئولية بدعوى حرمة الفن وحريته ، وإنما هو مسئول عن المجتمع : يبصره بحقيقة أوضاعه ، ويشحذ همته ، ويقوى آماله ، ويعينه على تحقيق أهدافه . فالأديب لا يؤلف شيئاً أى شىء ، وإنما هو يقصد إلى غاية ، لأنه أولاً وقبل كل شىء ، مسئول أمام الجماعة ويجب أن يكون فنه فى خدمة هذه الجماعة .

ويستلزم هذا فى تصورى ضرورة توفر عنصرى « الوعى » . وهو عنصر لازم لتحقيق وظيفة الفن فى المجتمع من ناحية ، ولتبلور « خامات » الواقع فى « شكل » فنى من ناحية أخرى ، حتى لا تظل هذه الخامات وقائع مساوية تماماً لما يعرفه كل الناس . وهذا يستلزم وعى الفنان بمجتمعه ، لأن هذا الوعى هو الذى يحدد قيمة انتاجه الفنى . ومن ثم فإن عليه أن يكون على قدر من الوعى الاجتماعى السليم الذى يمكنه من المشاركة فى مشاكل عصره والمساهمة فى تقدم المجتمع بفنه . فالفنان أو الأديب هو ضمير المجتمع ، ولا أحد يكتب أدباً صادقاً إلا لأنه قد اتخذ موقفاً محدداً فى الحياة ، نتيجة رؤيته للأشياء من زاوية معينة تهم المجتمع وتفيده . فالوعى الاجتماعى للفنان أمر مفروغ منه ، والفن الواعى الذى يعبر عن الحياة ، قادر على الاستمرار والتأثير والامتداد فى الزمان والمكان .

ولا يعنى هذا أبداً الدعوة إلى أدب قرع الطبول والخطب الحماسية والتقارير والمنشورات ، وإنما الاحتفال بالأدب الواقعى الثورى فى المضمون والصنعة الفنية على السواء . لأن الأدب هو ذاك النسيج الجميل الواعى بين خيوط المضمون وخيوط الشكل الفنى . وبتفاعلهما معاً ، وتآزرهما جميعاً على إبراز المضمون الأدبى بكل ما ينبغى أن يشتمل عليه المضمون من جمالية الشكل الفنى ومن تحديد الدلالة الاجتماعية . بمعنى أنه ليس ثمة ما يمنع الفن لكى يخدم المجتمع والجماعة والجماهير من أن يحرص على أن يكون فناً أولاً وأخيراً . وأن حرصه على أن يكون فناً لا يعنى مطلقاً انفصاله عن المجتمع وقضاياه ومشكلاته ، ولكن معناه الوحيد والمفهوم فيما أعتقد أن يدعو الفن للمجتمع بالطريقة الوحيدة التى يحسنها والتى تبرز بقاءه والتى لا يمكن أن يكون شيئاً غيرها ، ألا وهى : ترجمة المجتمع إلى أشكال فنية خالصة . المجتمع كله بما فيه من آراء وأفكار وعواطف وانتصارات وهزائم ومشاعر وتفاهات وأشياء مجيدة وغيرها .

فالوعى الاجتماعى إذن لا يتناقض أبداً مع الفن ، وإنما هو سلاح يجعل الأديب على دراية كافية بما يحيط به ، ويقفه على حقيقة الصراع فى المجتمع ، ويمده بفهم سليم للواقع ، من حيث كونه ليس لحظة جامدة ولكنه حركة ، وعلاقات ، وتأثير ، وتأثر . إذ من

غير هذا الوعى يصبح من الميسور عليه أن يخلط بين التجربة الخاصة والتجربة الإجتماعية العـامة ، فيعمم حيث لا يجب التعميم ، ويصل أدبه بذلك إلى مضمونات خطيرة ربما لم يكن يقصدها فى بادىء الأمر . وهذا كله يستلزم من الأديب معرفة وإحاطة بدراية بما يدور حوله .

ونحن لا نتطرف فنقول على الأديب أن ينغمس « انغماساً كلياً » كما يذهب إلى ذلك « سلامة موسى » الذى يقول: ( والأديب الحق فى أيامنا هذه هو ذلك الذى ينغمس فى السياسة والاجتماع والاقتصاد والعلم ونظم الحكم ونظم العدل ووسائل الثراء الذى يحقق للشعب رفاهية ، وليس ترفاً ، وأسباب الفقر التى تحدث الجريمة والفضيحة والمذلة . بل كذلك يدرس شئون التعليم وحرية الدراسة ويضع الحقائق فوق العقائد ) [1] ، ولا نسرف أكثر وأكثر مثل « لطفى الخولى » الذى يرى عدم الفصل بين الأدب والسياسة لأنها مضمونهما واحـد : ( إن هذا الفصل بين الأدب والسياسة فصل غير طبيعى لا يهضمه واقع الحياة المعاشى والمتطور . فالسياسة ليست إلا المعالجة الشاملة لمشاكل المجتمع من حيث نظام الحكم وحقوق المواطنين بعضهم وبعض ، ثم بينهم وبين الدولة . فإذا انتقلنا إلى المجتمع العـالمى تعـرضت السياسـة لعلاج مشاكل السلام العالمى وتقدم الإنسانية ، والأدب فى حقيقتـه هو التعبيـر عن المجتمع محليا كان أو عالميًا ، ومعنى هذا أن المادة الخام للأدب والسياسة واحدة وإن اختلفت طريقة المعالجة ، وبتعبير آخر فإن المضمون الجوهرى للأدب هو بعينه المضمون الجوهرى للسياسة ) [2] .

إن الانغماس فى كل هذه المجالات التى ذكرها « سلامة موسى » قد يدفع الأديب إلى أن يصبح داعية لمذهب من مذاهب السياسة أو الاجتماع أو الاقتصاد بشكل أو بآخر . فيغدو أدبه خليطاً بين الدعاية والأدب ، بل يصبح هو أقرب إلى رجل السياسة أو رجل الاجتـماع أو رجـل الاقتصـاد منه إلى الأديب الصادق الواقعى . ومن ناحية أخرى فإن مضـمـون السياسـة يختلف اختلافاً جذرياً عن مضمون الأدب الواقعى ، وإلا ما كانت « السياسة » سياسة ، وما كان الأدب « أدباً » . ويجب ألا تقوم الدعوة للالتزام على مثل هذا الخلط ، أو على مطالبة الأديب بأن يبتعد عن كونه « فناناً » خالقاً مبدعاً . وطبيعى أن أى أديب صادق الحسـاسية سليم الطبع لا يمكن إلا أن يستجيب لنداء شعبه ، ولابد لإشعاعات مجتمعه من أن تخترق عقله ووجدانه ، وتغذى روحه ، وإلا كان أديباً فاشلاً لا وزن له ولا قدرة له على التأثير الإيجابى القوى .

---

(١) « الأدب للشعب » ـ سلامة موسى ـ الأنجلو المصرية ـ ١٩٥٦ ـ ص ٩٣ .

(٢) صحيفة « المساء » القاهرية ـ العدد ٨٠١ ـ الصادر فى ١٩٥٨/١٢/٢٤ ص ٨ .

وقد تنبه الدكتور الجرارى إلى هذا جيداً ، ولم يفكر فى إلزام الأديب بشىء يأتيه من خارج ذاته الواعية المتفهمة المدركة لقضايا الناس والجماهير ، على الرغم من أنه يرى الأدب عنصر حركة أصيلة ، يقاوم كل الموانع والطفيليات وجميع السلبيات والترسبات ومختلف ظواهر الزيف والفساد ، ويصارع من أجل استمرار الحرية وتحقيق إرادتها ، وإثبات إمكانياتها ، ثم تشكيل هذه الإرادة والإمكانيات وتحويلها إلى واقع قوى وتقدمى نزاع إلى التحرك والتغيير ، وإلى الخلق والإبداع .

أقول إنه مع الإيمان الشديد بالدور الإيجابى الفعال القيادى الرائد الذى يلعبه الأدب والأديب ، فإن الدكتور الجرارى يسعى إلى التوفيق بين ذات الأديب وبين الواقع الخارجى المتصل بذوات الآخرين ، وواقع الجماهير بصفة خاصة . وكذا فإنه يترك للأديب مهمة تحديد دوره النضالى دونما قسر أو إرهاب أو ضغوط من الخارج . إنه حقاً يربط الحرية بالعقيدة السياسية والمفاهيم النضالية والأهداف القومية الكبرى التى تدين بها الجماهير ، ويربطها بالقيم الأخلاقية التى يتجاوب معها الوجدان الشعبى . ويذهب إلى أن الأديب داخل هذا الإطار ( متروك لإحساسه بالمسئولية ، لا يأتيه أمر أو تشريع من أية سلطة مهما كانت . ولا تفرض عليه أية رقابة سوى رقابة الضمير الفردى والجماعى ، ربما كان فى هذا تقييد للحرية ، ولكنه تقييد جماهيرى تلقائى لا يقصد إلى غير كبح جماح الذاتية والفردية ) . ص ١٧ .

إن دعوة المؤلف إلى الالتزام بقضايا العصر ومشكلات المجتمع ، وإلى المشاركة فى معارك البناء والحرية والتقدم إنما هى دعوة إلى تعميق الإحساس بالحرية نفسها ، لا إلى الحد منها أو الحجر عليها ، لأنها غير قائمة على الافتعال والقسر ، ولا تطالب الأدباء بإثقال ضمائرهم بغير ما تنفعل به كما يقول محمود أمين العالم فى كتابه ( الثقافة والثورة ) . ذلك لأنها دعوة إلى تعميق الإحساس بالواقع عن طريق المشاركة فى تغييره وتجديده وإعادة صياغته . إنها دعوة إلى ارتباط الأدب والفن بحياة الجماعة ، وحركة الحياة ولا يمكن لدعوة كهذه أن تكون بغير وعى واقتناع واختيار حر . ولا يمكن لدعوة كهذه أن تكون على حساب الأدب والفن ، بل هى دعوة إلى نضارته وخصوبته وحيويته وتجدده إلى غير حد . إن الحرية هى شرط الالتزام . فلا التزام بغير حرية . وليس ملتزماً من كان التزامه صادراً عن قسر أو مجاراة أو ممالأة أو نفاق اجتماعى . ( بل ليس فناً أو أدباً ما يصدر عن غير الوجدان الصادق والإرادة الحرة . والأدب والفن خلق وإبداع كله ، ولا خلق ولا إبداع بغير حرية . إن الالتزام فى الأدب والفن وعى واقتناع واختيار حر )[1] .

---

(١) « الثقافة والثورة » ـ محمود أمين العالم ـ دار الآداب ـ بيروت ١٩٧٠ ـ ص ٥٤ ـ ٥٥ .

إلا أن مفهوم الحرية هنا ، وأعتقد أن الدكتور الجراري يوافقني عليه ، قائم على أساس حرص الأديب على عدم العبث بمجتمعه على صورة تجعل أفراده عابثين ، لهم مطلق الحرية فى كل ما يحلو لهم . لأن المجتمع عنده يتعدى كل ألوان النشاط الفردى ويتفوق عليها ، وهو لن ينتهى فى موقفه هذا من المجتمع إلى موقف سلبى ، وإنما إلى موقف إيجابى متفاعل . كنتيجة طبيعية للتفاعل الديناميكي بين ذات الأديب وموضوع العمل الأدبى . فالأدب لا يمكن أن يكتسب الموضوعية المطلقة الجامدة التى يتميز بها جهاز من أجهزة العلم ، لأنه لا يكتفى بالمراقبة والملاحظة والتسجيل ، بل إنه يشارك . وتتمثل هذه المشاركة فى الاختيار والانتقاء من الواقع . . وهنا تمتزج الذات بالحقيقة الموضوعية القائمة خارجها . وجدير بالملاحظة أنه ليس ثمة اختيار تلقائى . إن الاختيار دائماً يصدر عن موقف معين سواء كان الفنان واعياً به أو غير واع . وهذا الموقف تحدده بشكل خاص فلسفته فى الحياة والمجتمع ، وشبكة العلاقات التى تربط ذاته بذوات الآخرين . ومن تفاعل هذه العوامل تخرج تلك الصورة الأدبية أو الفنية التى يرتضى الكاتب أن يعرضها على الناس .

وقد حاول الدكتور الجراري فى كتابه البحث عن صورة الحرية ومدلولها فى الأدب العربى خلال عصوره الممتدة فى التاريخ ، ليرى هل عرف أدبنا العربى الأديب الحر والتعبير الحر والموقف الحر ، غير أنه فيما وجده متوفراً بين يديه من نماذج شعرية وأقوال نثرية ومواقف عملية ، لم يظفر بشىء يتجسد فيه مفهوم الحرية كما أوضحنا معالمه منذ قليل . إذ انطلقت الحرية عند أغلب الشعراء والأدباء والمفكرين والعلماء من ( الوعى بالضمير الفردى ، ومن شحن الوجدان الذاتى بطاقات الثقة بالنفس والإحساس بعزتها الشخصية . ويبدو أنهم لم يلتفتوا كثيراً إلى الحرية فى معناها الاجتماعى ، ولم ينظروا إليها من بعد جماهيرى أو إنسانى . وربما كان إحساسهم بالحرية - حتى فى إطارها الفردى - مؤقتاً لا يستمر ، ورهناً بالانفعال لحوافز عابرة لا يلبث بعد انقضائها أن يهدأ ) ص ٦٢ .

وكان طبيعياً أن يخلص المؤلف إلى هذا الحكم وينتهى إلى هذه النتيجة ، وإلا لاختلفنا معه على طول الخط . ذلك أنا ونحن نقرأ الشعر الذى أورده ، والمواقف التى ذكرها ، والشخصيات التى تعرض لها ، لم نتلمس شيئاً يتفق وما حدده الكاتب فى حديثه عن «حقيقة الحرية» و«حقيقة الأدب» و «بين الحرية والأدب» . فالنماذج التى اختيرت من العصر الجاهلى ، وفى صدر الإسلام ، وفى ظل الصراع المذهبى والسياسى والقبلى ، وأقوال المتنبى ، والمعرى ، وكذا شعراء الأندلس مثل ( سليمان بن وانسوس المكناسى ) و( أبو القاسم خلف بن فرج الألبيرى ) المعروف باسم السميسر ، وشعراء المغرب كـ ( محمد بن حبوس ) و( أبو الحسن على مصباح ) وكذلك العلماء أمثال أحمد بن حنبل ، مالك بن أنس ، والقاضى الجرجانى ، وعز الدين بن عبد السلام الدمشقى ، أبو القاسم

الشاطبى عبد الواحد الونشريسى ، وعلى خرزوز ، وعبد الوهاب الزقاق . هؤلاء جمي
تنبع الحرية عندهم من مواقف فردية بحتة ، وليست نابعة فعلاً من واقع الجماهير ومطالب
وتطلعاتها ، بل إنها لا تعبر عن مجموع الشعب ، بقدر تعبيرها عن شاعر أو مفكر أبعد نفس
بنفسه عن حياة الكتل الكادحة والجماهير الفاعلة . إن للواحد منهم أنفة خاصة ، وع
نفس فردية ، تجعله يأبى مثلاً الخضوع للحاكم ، أو التملق له بشكل أو بآخر . وإ
ما أرضاه الحاكم ولو بكلمة بسيطة انتهى كل شىء ، وكأن شيئاً لم يكن ما دام إحساسه بأ
وحده حر لم يمسسه شىء من ضرر . . أما ما ورد من أبيات أربعة ص ٤٢ على لسا
« المعرى » توحى بأن لديه نزعة اشتراكية ، فإنى أختلف مع المؤلف فى وصفها بهذ
الصفة . ذلك أن « المعرى » يصدر فى هذه الأبيات عن مشكلاته الخاصة جداً والتى لم تع
خافية على أحد . إن وراءها إحساسه بالنقص ، ومحاولته التفرد والتوحد ، وقضاياه الفرد
الذاتية المطلقة . إن هذه الأبيات لا تمثل ركيزة أساسية ، وعقيدة ثابتة ، وقاعدة فكري
رئيسية صلبة ، وإيمانا قويا لا يتزعزع بالعدل الاجتماعى والمساواة الاقتصادية والقضاء عل
التفاوت الطبقى . ثم إنها لا تشكل القاسم المشترك الأعظم فى كل ما خلف لنا « المعرى »
من شعر بحيث تبدو هذه الأبيات معبرة عن أيديولوجية يؤمن بها ، ويدافع عنها ، ويخلص
لها ، ويتشبث بأهدابها ، فى كل وقت وموقف وحرف . ومن ثم فإن حريته مرتبطة بذاته
وأنانيته وفرديته وإحساسه الأعظم بالعظمة والعبقرية ، ولا شىء فيها يتصل اتصالاً وثيقاً
بحياة الناس العاديين ، وقضاياهم الواقعية ، وصراعاتهم الطبقية ، وحياتهم الاجتماعية
التى يعيشونها .

وفيما عدا ذلك فإن المعرى لا يختلف عن الآخرين فى شىء . وأعتقد أن المؤلف يوافقنى فى هذا الحكم . لأنه يقول فى نهاية حديثة عن الظروف التى ساعدت على تغذية الفردية فى نفس الأديب العربى ، وجعلته يتقاعس عن التفاعل مع مواطنيه ، وحالت بينه وبين وظيفته الحيوية فى المجتمع : ( . . . وكان ممكناً لهذه الطاقات المحدودة أن تصنع شيئاً ما لو وجدت الخيط الرابط بين الأديب والجماهير ، حتى يتصل التيار وتتبادل الشحنات بعضها بعضاً ، ولكن الخيط كان ضائعاً وظل كذلك ومازال ) . ص ٦٤ ـ ٦٥ .

ويبدو أن سعى الجرارى الجاد من أجل مجتمعه وثقافة هذا المجتمع ، هو الذى جعله يستمر فى البحث عن نوعية هذا الخيط ، فى محاولة لإيجاده ، وتعريف الكتاب والأدباء به . ولعله أيضاً هو الذى دفعه إلى أن يصدر كتابه ( الثقافة فى معركة التغيير ) وإذا حق لنا ان نقول ان كتاب « من وحى التراث » كان أول ثمرة للاحتكاك بواقع الجماهير والاتصال بها عن طريق وسائل الإعلام ، من صحافة وإذاعة وندوات ، وإن كتاب ( الحرية والأدب ) كان أكثر وضوحاً فى الهدف وجرأة فى قول الرأى والكلمة ، مع أول مظاهر كبت الحرية فى

المغرب ، وبوادر تناقضات حزب الاستقلال ، وانشقاق القوى الأكثر تقدمية ويسارية عنه ، فإن كتاب ( الثقافة فى معركة التغيير ) جاء فى وقت القلق العارم والاضطراب المستمر والحركة الدائمة من أجل التغيير الجذرى الشامل ، بل إنه صدر فى نفس الشهر الذى وقعت فيه أحداث أغسطس ١٩٧٢ .

ولا أدل على نوعية الاتجاه الذى يلتزمه الجرارى من تصديره الكتاب بمقولة ماركس : ( إن الفلاسفة لم يفعلوا شيئاً غير وصف العالم وتفسيره من زوايا مختلفة ، والمطلوب هو تغيير العالم ) .

ولقد اكتفى الجرارى بذلك ، فلم يقدم لكتابه كعادة المؤلفين ! واختار أيضاً بعض الموضوعات التى نشرها فى فترة ما بين الكتابين . منها موضوع « المثقفون والمرحلة الجديدة » ، وموضوع « بين التراث والمعاصرة فى معركة التغيير » وهو البحث الذى تقدم به إلى المؤتمر الثامن للأدباء بدمشق ، وموضوع « الثورة والثقافة الوطنية » ، ثم أخيراً « الجامعة والتغيير » وأصله محاضرة ألقيت فى ندوة الجامعة التى نظمها اتحاد كتاب المغرب بقاعة مديرية الثقافة فى الرباط أيام ٣ ، ٤ ، ٥ مايو ١٩٧٢ .

ومعركة التغيير فى نظر « الجرارى » ينبغى أن تدور فى أكثر من ميدان : فى الجامعة ، والتراث ، والأدب ، ومحيط المثقفين أنفسهم ، وأجهزة الثقافة ، وأدوات الإعلام ووسائله . إنها معركة ثقافية شاملة ، أو يجب أن تكون شاملة : ضد الفكر الرجعى ، وضد التخلف الثقافى ، وضد مراكز الثقافة الأجنبية ، وضد أعداء التعريب ، وضد طبقية الثقافة ، وضد قوى الرجعية المغربية .

( إننا نجتاز مرحلة نحن فيها مسئولون عن صنع جديد لكل اللبنات وتوضيح لمختلف الأشياء ، دون أن نقع فى أوهام أو تناقضات بين هذه الأشياء ، سواء فى حالها الراهن أو المتطور ، أو بينها وبين الواقع أو بينها وبين قضايا الجماهير وتطلعاتها المشروعة . ولن يتسنى لنا ذلك ما لم ننطلق من كيان فكرى وطنى يكون قادراً على التخطيط والتوجيه والتصحيح ، وهذا ما يدفع إلى إعطاء مفهوم ومضمون جديدين للثقافة بما يجعلها تحدد سمات الإنسان المغربى وتبلور مطامحه وتتيح التجاوب مع الجماهير ، وتهيىء فرص الخلق والإبداع ، وتكون كفيلة بإحداث التغيير ، وتكون فى نفس الآن الضمان على أن هذا التغيير سيكون لصالح مجموع الشعب وليس لصالح فرد أو طبقة معينة ) ص ١٢٤ .

ويحدد الجرارى بعدئذ الملامح الرئيسية لهذه الثقافة الوطنية التى تلعب دوراً فى معركة التغيير التى يخوضها المغرب ، فى اثنتى عشرة سمة أساسية ، يربط فيها بين الأصيل فى التراث والمعاصر من الثقافات ، وبين هدف الكاتب ورسالته ، وواقعية الثقافة وجماهيرتها

وتقـدمية التفكـير واشتراكيته ، ومسئولية المثقف وضرورة التحامه بالجماهير . ويمكن لنا القـول بأن الجـرارى كان بلورة لكتـابـات رفـاقـه من النقـاد الواقعيين التقدميين الذين لم تساعدهم ظروفهم كى يجمعوا كتاباتهم المتفرقة لينشروها فى كتاب مستقل . فإن آراءه وأفكاره ودعوته الثورية لا تختلف عنها فى كثير ، بل الأكثر ميلاً إلى الصحة ، أنها تلتقى معها دائماً ، وكأنما كل الآراء تنبع من منبع واحد ، لأنها تصب فى مصب واحد ، هو : المغرب الأقصى . بمشاكله وجماهيره القارئة . وواقعه . وتطلعاته .

وقارىء هذه الأوراق النقدية الأدبية ، سوف يتذكر تلك المعارك التى خاضها النقاد الـواقعيون الاشـتراكيون فى مصر ، بعيد الحرب العالمية الثانية ، وهو عندما يطالع هذه الأفكـار التى تتردد فى المغـرب الآن ، سوف يقدر تماماً قيمة المعركة التى يخوضها النقاد المغـاربـة فى أيامنـا هذه ، من أجـل ثقـافة واقعية اشتراكية تقدمية . ( هى بهذا معركة أيديولوجية تستمد قوتها وروحها من الجماهير ، لتخدمها ولتحارب المستغلين والمحتكرين والـوصـوليين ، ولتكشف الحقيقـة وتفضـح الفسـاد وتقاوم التزييف والتزوير ، ولتصون استغلال الأمة وتحفظ شخصيتها وتذود عن كرامة المواطنين . . وهى ثورة حتمية تفرضها الـظروف الحـاسمـة التى نجتـاز ، ويفـرضهـا كذلك الصراع المرحلى مع قوى الرجعية والاستعـمار الجـديد وهـو صراع يتخـذ شكله الأيديولـوجى كما يتخـذ شكله السياسى والاقتصادى ) ص ١٦٦ .

ويربط الجرارى بوعى بين عقـدية الثقافة ، وبين ثوريتها ، وبين شعبيتها ، فيقول : ( . . . ولن تكون لهذه الثقافة أية قيمة أو فعالية إذا هى لم تتسم بالثورية وتتخل عن مجرد التأمل والتفكر لتمارس العمل الثورى الذى هو الوسيلة لإلتحام الجماهير والمثقفين ، وإن لم يقتنع هؤلاء بعد بضرورة ممارسة تجربة العمل حتى يبحثوا عن كيفية هذه الممارسة . ويجب أن تبـدأ من الاتصال العضوى والميدانى بالعمال والفلاحين فى المصانع والحقول لمعايشة واقعهم الحى وللتعرف إلى حقيقة المشاكل التى يعانون منها ولإشراكهم فى مناقشة قضايا الوطن المصيرية . ومن شأن ثقافة بهذه السمات التى تبشر بالثورة الشاملة وتوعى بها وتعد التخـطيط لبنـائهـا على أسـاس ديمقـراطى اشتراكى يكون الضمان لخلق مجتمع تقدمى ومتحرر ) ص ١١٨ .

ولابد لهذه الثقافة من ( أن تكون عقدية تبشر بعقيدة سياسية تقدمية واضحة لكى تؤمن بها الجماهير وتلتف حولها ، وكفيلة بأن تخرجنا من البلبلة الفكرية التى نعانى منها ، وقـادرة على بث وعى سياسى ثورى وعـلى تحديد الـزاوية التى يمكن النـظر من خلالها إلا المشاكل المعاصرة وإيجاد الحلول الناجعة لها ) ص ١٣٢ .

ويتحدث عن شعبية الثقافة قائلاً : ( وشعبية الثقافة تعنى كذلك أنها تخدم طبقات الشعب الكادحة وتنير لها الطريق ، وتهيىء لها التربة الأيديولوجية اللازمة بما يبث فيها الوعى الكافى لإقناعها بضرورة تغيير واقعها الاجتماعى ومساعدتها والعمل على تحقيق هذا التغيير . الشىء الذى لا شك سيغنى حركة الجماهير باعتبارها حركة التاريخ ويغذى فيها تيار الرفض والتمرد ) ص ١٣٩ .

وبعد فإنه يطالب المثقف والأديب والفنان بأن ينزل كل منهم إلى الجماهير لا ليعطى فقط ، ولكن ليأخذ ، لأن حياة الشعب مادة غنية للإبداع فى ميدان الفن والأدب ، لأنها حياة متطورة متجددة ، ولأنها حافظت على ملامح ومعالم من الثقافة الوطنية المغربية كثيرة . ثم إن أى أدب أو فن لا يعيش مع الجماهير مزيف ومعرض للموت ، فترويج الجماهير له هو الذى يعطيه الحياة . ( وبعبارة أوضح ، فإن المثقفين لن يحققوا شيئا إن لم يتحدوا مع العمال والفلاحين والجنود لأنهم لا يستطيعون وحدهم - كطبقة - أن يغيروا أو يحلوا المشاكل أو ينتصروا فى المعارك . والثقافة كقوة فكرية تستطيع أن تغير وجه التاريخ فى أمة من الأمم إذا تسربت للجماهير وصاغت فكرها وقادتها وأنارت لها الطريق . . . ) .

ثم يطالب الجرارى الناس جميعاً بأن يعملوا على ( نسف مراكز الثقافة الأجنبية الاستعمارية، وكذا المواقع الفكرية المفروضة علينا، ومحاربة الغزو الذى يهدف إلى هدم ثقافتنا الوطنية وتحويل العقل والروح عن القيم والمفاهيم القومية السليمة . وهذا الغزو يأتينا عن طريق الكتب والأفلام والإذاعات ومراكز التبشير والبعثات والمساعدة الفنية ، والهيئات الاحتكارية الأجنبية التى تتخذ شعارات وواجهات مثل حرية الفكر والصداقة وتطور البحث العلمى ونشر الثقافة الإنسانية ، كما يأتى عن طريق المنح الدراسية ودور النشر ومؤسسات أمبريالية كوكالة الاستخبارات الأمريكية ومؤسسة حرية الثقافة ، وفورد ، وفرانكلين ، والمجلس الثقافى البريطانى وغيرها كثير) ص ١٥١ .

إن الجرارى بكتاباته ونشاطه واتصالاته اليومية بالأدباء الجدد والمفكرين الجدد ، وبطلاب الأدب ، على مستوى الجامعة فى الرباط ، وفى فاس ، وعلى مستوى اتحاد كتاب المغرب فى فروعه المتعددة بالدار البيضاء ، ومراكش وتطوان ، وطنجة ، والرباط ، وفاس ، ومكناس ، يعد بذلك كله الخيط الذى يربط بين كل من يحاول الإسهام بدور فى حركة الثقافة والفكر الجديدين ، وفى حركة الأدب والفن الثوريين . إنه الخيط كان ضائعاً والصوت الذى كان خافتاً أو مبحوحاً ، والدعوة التى كانت مكتومة الأنفاس ، والضوء الذى كان مخنوقاً . إنه صوت الدكتور عباس الجرارى الذى انطلق عبر موجات الأثير فترة ، وخلال كل سطر مطبوع فترات ، ومع نبض كل حرف يخطه يراعه دائماً أبداً ، وفى كل

منتدى أدبى ، ومع كل لقاء ثقافى يتاح ، بل أكاد أقول مع كل نفس يصدر عنه ، مخلصاً واعياً مؤمناً بكل ما يكتب ويقول .

إنـه مع رفاقه من النقاد والكتاب الواقعيين التقدميين، يمثلون بالفعل صوتاً جديداً فى المغرب الشقيق ، وشعاع ضوء بزغ وأشرق ، أتمنى لنوره أن يمتد ويمتد ، وأن يثبت أمام ما ستواجهه به كل القوى الرجعية والمتخلفة فكرياً وعقلياً واجتماعياً وعقدياً . وإنى لعلى ثقة تامة بأن الانتصار دائماً حليف للجديد المتقدم المتطور ، مهما صادف فى طريقه من صعـاب ، هو مؤمن بأنـه لابـد مصـادفهـا ، إيمانـه بضرورة التغلب عليهـا وتجاوزها ، وهزيمتها . . . لأنها سنة التطور ، بل سنة الحياة . . !!

## ـ ٥ ـ

# محمود تيمور
# فى ضميرنا الأدبى

تعودنا فى كثير من الأحيان ، أن يكتب أديب شاب عن زميل له شاب ، أو أن يحاضر ناقد متمرس فى موضوع يتصل بعالم كبير أو أديب له من النِّتاج الفنى ما يحتاج إلى أكثر من محاضر ، فى أكثر من جانب من جوانب أدبه وفنه وفكره وحياته .

بمعنى أن الأقربين سنًّا ومرحلة حياة وقطاع عمر ، وربما طبقة وثقافة وقرابة ولون من ألوان الفنون ، هم أحق الناس ـ فى الأغلب الأعم ـ بالحديث عن رفاقهم فى الطريق ، أو أقرانهم فى الفن ، أو أصدقائهم فى الحياة أو النضال أو المكابدة والمعاناة .

وقلما ألفنا ناقداً شابًّا يتحدث ويكتب بحب وإجلال وشغف عن أديب تجاوز الخامسة والسبعين بثلاثة أعوام . وليس ذلك فقط ، بل إن الفارق الكبير فى السن ، تستتبعه مجموعة أخرى من الفوارق التى لا تقل عنه قوة ووضوحاً وتأثيراً وفاعلية .

فثمة فارق مادي ، وآخر طبقى ، وثالث عقائدى ، ورابع فكرى . وكلها قادرة على أن تحدث فعلها فى زيادة حدة الانفصال لا الاتصال ، وفى تعميق الخلاف لا الائتلاف ، وفى توسيع هوة الافتراق لا الاتفاق ، ممَّا يوصد الباب أمام أى أمل للالتقاء .

ومعروف أن محمود تيمور نشأ فى أسرة أكثر ما فيها الثروة المادية ، والكتب الأدبية واللغوية والفنية والعلمية والدينية ، إلى جانب النفوذ والجاه والسلطة ، وهى عوامل ساعدت على أن توضع هذه الأسرة فى قمة البنيان الطبقى والسلم الاجتماعى .

ولا يخفى أن أباه العلامة المحقق أحمد تيمور ، وعمته الشاعرة عائشة التيمورية ، وأخاه الأديب القصصى المسرحى محمد تيمور . وقد وجد أديبنا الكبير داخل نطاق أسرته الرعاية الفنية ، والتوجيه المعنوى ، والتقدير الذى يعزيه عن إعراض البيئة عن نتاجه ، كما وجد الثراء المادى يعوضه عن انتظار الكسب المادى من أدبه .

بينما ترعرعت فى أحضان الفقر يهدنى حيناً بانقطاع النفقات الدراسية ، ويشاغلنى حيناً بالتوقف التام عن الدراسة ، ويداعبنى حيناً آخر بوفاة والدى وأنا بعد لم أستكمل دراستى الثانوية ، ويكافئنى أخيراً بأشقاء صغار ، وشقيقات صغيرات فى حاجة إلىّ ، وأنا بعد لم أتجاوز العشرين . إنها بيئة أظهر ما فيها الألم المستمر ، والبؤس المتصل ، والشقاء العظيم ، وأكثر ما يشاغلها التفكير الدائم والبحث الشاق عن قوت الغد وكيفية العثور على لقمة العيش .

وجعلتنى هذه الحياة أستشعر حقيقة المأساة التى تعيشها الطبقات الفقيرة المطحونة فى أى مجتمع . وكان طبيعيًا أن تقود تلك الظروف خطاى إلى الاطلاع على كل ما يتصل بالفكر الذى يؤمن بضرورة البحث عن حل جذرى يستهدف إتاحةالحياة الكريمة ، والعدالة الاجتماعية ، والمساواة الاقتصادية بين العاملين . والذى يستشرف لغد أمثل يعيشه الناس جميعا على المستوى العالمى بلا صراع ودونما تناقض أو تطاحن .

كما حول ظلام البؤس عينى عن قراءة الأدب الذى يمجد البرجوازية ويصف حياتها ، ويصور قيمها ، ويجسد سلوكها ، ويحتفى بتقاليدها ، ويطالب باحتذائها ومحاكاتها . وانعطفت نفسى بالوعى إلى الأدب الواقعى الذى يرتبط بالمجتمع وقضاياه ومشكلاته وآلامه . والذى يؤدى وظيفة عضوية حيوية بحيث يساعد على أن تسير الحياة الاجتماعية وفق مبادىء الحق والعدل والخير والشرف والإنسانية ومكافحة شرور الاستبداد والفاقة والخبث واللارحمة .

واتخذت حماستى للأدب الواقعى شكلا عدائيًا للأدب الرومانسى الصادر عن كتاب برجوازيين ، يعيشون حياة تختلف عن حياة الجماهير ، ويفكرون تفكيراً خاصًا ، ويتطلعون تطلعات معينة ، يسعون بالوعى أو باللاوعى نحو تحقيقها ، لضيق آفاق الرؤية أمامهم ، نتيجة تأملهم الذاتى المقترن بفوضى التفكير المنفصل عن حركة الواقع ، ولدورانهم فى محيط الفردية التى تتحول إلى تمركز حول « الذات » و « الأنا » .

وفى دراستنا الأدبية بالمرحلة الثانوية قدمت لنا قصة من قصص أديبنا الكبير محمود تيمور ، كنموذج للقصة القصيرة المكتملة ، التى تتوفر فيها الأسس البنائية ، والخصائص الفنية . ووجدتنى أسارع بتحليل القصة ، ونقدها ، واستنبطان مضمونها ، على أساس أنها صادرة عن كاتب أرستقراطى ، ينتمى إلى الطبقة البرجوازية التى أتردد ألف مرة ومرة قبيل أن أقبل على قراءة عمل من أعمالها .

وتصادف أنى فى مساء ذلك اليوم عثرت على إحدى المجلات ، وكانت تنشر تحقيقاً صحفيًا مع كاتبنا ، تناول ثروته على الخصوص ، وطريقة زواجه الأرستقراطى ، ونمط

حياته وأسلوب معيشته ، منذ كان شابًا . وطالعت صوره وأفراد أسرته وأحفاده ، كما عرفت من التحقيق عنوانه . ولعل أوضح ما أثارنى واستفزنى أن التحقيق كله كان يدور حول تأكيد فكرة « الأديب الواسع الثراء » ! فلم أنتظر حتى يجيء الصباح ، وإنما خططت له رسالة نقدية ـ أعترف أن بها كثيراً من القسوة ـ تناولت تلك القصة بالتحليل وأبديت رأيى بطبيعة الحال ، ثم ختمت الرسالة بتساؤل عن مدى واقعية القصة ، وصدق الكاتب فى تصوير الحدث ومعالجة الموضوع ومعايشة الشخصية . والحق أنى فوجئت إذ تلقيت ـ وأنا فى أعماق قريتى البعيدة عن العاصمة ـ بعد أيام قلائل رده المهذب الذى يبدى فيه احترامه لرأيى وتقديره لوجهة نظرى ، وإن اختتمه بنصيحة مؤداها ألا أجعل الأدب شغلى الشاغل ، وأن أبتعد عن التفكير فى جعله مهنة أتعيش منها .

لكننى لم ألتفت لهذا النصح ، ولم أكتف بتلك القصة ، وإنما رحت أفتش فى مكتبة المدرسة عن مجموعات قصصية ، أوروايات طويلة له . وأذكر أنى صادفت آنذاك « كل عام وأنم بخير » و « الشيخ عطا الله » و « مكتوب على الجبين » و « إحسان لله » و « فرعون الصغير » و « قلب غانية » . وعكفت على التهام هذه المجموعات ، متمثلا قصصها ، متفهماً أحداثها ، متعرفاً إلى شخوصها ، ثم معايشاً الموضوعات التى تدور حولها .

وأدهشنى للوهلة الأولى أنى لم أشعر أن الكاتب يريد من قصصه إرضاء فضول طبقته بالتعبير عن أهوائها وأغراضها ، عن طريق تقديم صورة لحياتها اللاهية العابثة التى تحياها ، أو لحياة أكثر لهواً وفجوراً وعبثاً تتمنى أن تعيشها . فلم يكن حريصاً على أن تحمل قصصه فى أعطافها كل الملامح والصفات والقيم التى تعتنقها الطبقة البرجوازية إرضاء لها من جانب ، وتلهية للجمهرة القارئة من أبناء قوى الشعب حتى لا يفكروا فى قضاياهم الأساسية ومشكلات حياتهم اليومية من جانب آخر ، ثم استدراراً لأموال الجمهرة القارئة من جانب ثالث . . وبدا لى كاتباً لم يهلك متسمماً بثناء البرجوازية عليه ، لأنه لم يهدر مواهبه فى كتابة قصص هينة هدفها إيقاظ الغرائز الحسية لأصحاب الدخول الثابتة الذين يقرءونها عقب وجباتهم الدسمة .

ومنذ ذلك الحين عزمت على الاتجاه الجاد نحو دراسة القصة القصيرة ، مستهدفاً معرفة الدور الذى تلعبه فى تصوير المجتمع وحاجاته وقيمه واضعاً فى اعتبارى أن المجتمع متغير متطور متحرك ، وهو فى حركته وتغيره وصيرورته ، فى حاجة إلى الفن الذى يحتضن أدق جزئيات حياة الفرد داخل المجتمع ، ويبرز الواقع كحقيقة متحركة ومتطورة ، ويكون نتاج فاعلية الإنسان ، وردود الفعل التى تنعكس فى وجدانه .

وتبين لى أن القصة القصيرة هى الفن الذى يعطينا الواقع فى نسيجه الدقيق ، وفى تعقد اللحظة الزمنية ، وفى تفتيتها فى وقت واحد . إلى جانب أنها نوع من الكتابة الفنية التى تتأثر بالأحداث اليومية فى المجتمع ، إذ تلتقط لحظة من اللحظات العابرة فى حياتنا ، وتعمقها ثم تسير بها فى مجرى واحد ينتهى باستكشاف معانيها وإلقاء الضوء على مغزاها .

وإن الأحداث الاجتماعية والاقتصادية والإنسانية والفكرية تجد فى هذا الفن خير صدى ، بماله من مرونة وطواعية وقدرة على مسايرة المجتمع فى تطوره ونموه وفى حركته المتصلة المستمرة الصاعدة .

ومن ثم كان بعض الانعطاف نحو الأديب الذى بلغ مرحلة التخصص فى القصة القصيرة ، حتى امتاز بها ، وقصر مباحثه عليها ، وتفرد فيها ، وخاصة أن اختياره هو الآخر لفن القصة القصيرة لم يأت عبثاً أو انقياداً لمدرسة فنية أو اتجاه معين ، بل كان انجذابه إليها عن وعى بها ، وتفهم لرسالتها ، واستجابة نفسية عميقة .

بل إنا نجده يتحدث عن القصة القصيرة حديث العاشق لها ، المغرم بهواها ، الذى يكن لها فى قلبه كل حبه واحترامه ، ويشبهها بالحب الأول الذى تمكن من قلبه فلم يدع له فرصة لحب سواها ، يقول : ( لكن موقفى من القصة القصيرة كان كما يقول الشاعر :

أتانى هواها قبل أن أعرف الهوى
فصادف قلباً خالياً فتمكنا

وأظننى ما زلت على هواى للقصة القصيرة مصداقاً لقول الشاعر :

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى
ما الحب إلا للحبيب الأول [(١)]

وعلى هذا النحو التقينا على حب هذا الفن الجديد فى أدبنا العربى . والاشتراك فى حب الفن خير مذيب للفوارق ، وأيسر طريق للتعاطف ، وأقرب وسيلة للاندماج ، لأنه لا تشوبه شائبة من مصلحة ، ولا يعكر صفوه شىء من حقد وكراهية .

وكنت أراسله بين حين وحين . وأشهد أنه لم يتخلف مرة واحدة فى الرد علىّ ، وإذا ما حال القصور المادى بينى وبين شراء المجموعات القصصية الخاصة به ، لم يتوان لحظة عن أن يمدنى بما أحتاجه من كتبه ومؤلفاته .

---

(١) « ظلال مضيئة » ـ محمود تيمور ـ مكتبة النهضة المصرية ط ١ ، ١٩٦٣ ص ١٧٣ ، ص ١٧٤ .

وصاحب اهتمامى بالقصة القصيرة صراعى من أجل البقاء ، ومواصلة الدراسة ، والإنفاق على أفراد الأسرة فى آن معاً . . وظللت أصارع فى سبيل لقمة العيش جنباً إلى جنب مع حرصى الشديد على أن أكون طالباً متفرغاً بالجامعة . وقد ساعدنى على ذلك تفوق فى الدراسة الثانوية ، هيأ لى الالتحاق بالجامعة . وفضلا عن مجانية التعليم بالنسبة للمتفوقين علميًا ، هناك مكافأة مادية شهرية تمنح لهم تكريماً لامتيازهم ، فاعتبرتها والأسرة راتباً شهرياً نعيش فى حدوده ولا نتخطاه !

وشغلنى جوع العقل الطامح فى العلم ، وخواء المعدة من كسرة خبز ، عن الكتابة لتيمور بعض الوقت . لكنى كنت أتابع كتاباته وقصصه ومؤلفاته التى كانت تصدر تباعاً بمثل ما كان يتذكرنى بين لحظة وأخرى ، فيهدى إلىّ كتاباً من كتبه ! وما إن بلغت الليسانس حتى طلب إلينا أن يقدم كل منا بحثاً فى الأدب العربى الحديث ، فإذا بى أختار « القصة القصيرة فى أدب محمود تيمور » موضوعاً لبحثى الذى حصلت به على تقدير « ممتاز » !

وتخرجت فى الجامعة وأنا بعد لم ألتق بتيمور وجهاً لوجه ، ولم أختلف إليه أو أجلس معه . وكنت أخشى ذلك تماماً . إذ لم أكن أتصور ما الذى يحدث عند لقاء إيجابى أتوقعه منذ اثنتى عشرة سنة . وكنت حتى ذلك الحين ، لا أملك إمكانيات تؤهلنى للحكم على تيمور . لأن محيط بحثى الصغير تناول نماذج من قصصه فى المرحلة الأخيرة من تطوره الفنى ، بعد قبوله عضواً بالمجمع اللغوى عام خمسين وتسعمائة وألف . وكنت كلما سألت نفسى - بينى وبين نفسى - : هل عرفت تيموراً ؟ وجدتنى أبادر بالإجابة صادقاً مخلصاً صريحاً : لا ! فتيمور كاتب متعدد الجوانب ، يحتاج إلى دراسات ودراسات ، ويستلزم دراسة مفردة تدرس أدبه ، وفنون هذا الأدب عنده ، والمناخ الفكرى والثقافى الذى عاش فيه ، وإسهامه العظيم فى تطور الأدب العربى الحديث ، سواء فى القصة القصيرة ، أو فى الرواية ، أو فى أدب المسرح ، أو فى أدب الرحلات ، أو فى الدراسات الأدبية واللغوية التى عرف بها !

ويبدو أن كلمة « لا » لم تجىء فقط متفقة مع واقع تيمور الأدبى وغزارة نتاجه ، وإنما كانت ملائمة لمرحلة من حياتى شهدت زيادة فضولى ، وتأصل حب الاستطلاع لدى ، وعمق وعى بالمجتمع ، وتشبث بالأدب الذى يصور كفاحه لنيل حريته ورفع مستواه ، وتبصيره بمواطن القوة ومواضع الضعف ، وتمهيد السبيل إلى تطوره ودفعه إلى الأمام فى طريق التقدم الإنسانى .

كذلك فإن الإجابة بـ « لا » و « ألف لا » حَتَّمَتْها طبيعة المرحلة التى كان مجتمعنا يمر بها ، حين شهد فى عام ١٩٦١ بداية مرحلة جديدة كل الجدة ، تناولت بالتغيير كثيراً

من الـدعائم والركائز التى كان يستند إليها ، ونقلته من محيط الثورة السياسية ذات الأهداف المحـددة والمـركزة ، إلى عالم الثورة الاجتماعية والاقتصادية التى لا يقف تأثيرها عند حد معين ، وإنما يمتد فيشمل العلاقات التى تسود ، والقيم الأخلاقية والاجتماعية ، والنظم ، والقوانين الدستورية والمؤسسات الإنتاجية ، وأساليب ممارسة الحياة ، والثقافة ، والفكر ، والبناء الطبقى ، والتنظيم السياسى . بمعنى أن دور الثورة الاجتماعية كان قد بدأ بالفعل بعد تراجع الاستعمار وهزيمة الحصار الاقتصادى ، إذ انفسح المجال أمام معركة العدالة الاجتماعية .

وكان هذا الواقع الجديد يحتاج فيما يحتاج إلى الكاتب الذى يحس بأنه مسئول أمام مجتمعـه . وأنـه أمامه : يقوده ويرشده ويوجهه وينشد صلاحه وخيره ، ويستنهض سواد الناس ويبصرهم بحقوقهم .

وأغرانى الوضع الاجتماعى الجديد بتتبعه والكتابة عنه ، كما شدنى تيمور الذى لم أشف غليلى بعد منه باستكمال التعرف إليه وإصدار كلمة فيه . بمثل ما استهوتنى بقوة القصة القصيرة فن العصر وقلبه الخفاق ونبضه الحى المتدفق . وكانت الغلبة لها ولتيمور ، من حيث إن العـلاقـة بينهما علاقة تلازم ووجوب . فانتهيت إلى تقرير دراسة تجمع بين الرفيقين . وكأنى أردت بذلك أن أضرب عصفورين بحجر واحد .

ورأيت أن أتتبـع الخطوات الفنية التى مر بها فن القصة القصيرة منذ نشأته حتى استوائه ونضجه عند محمود تيمور ، على أن أتقدم بهذه الدراسة لنيل درجة علمية جامعية بعد الانتهاء منها .

وأصبـح لابد مما ليس منه بد . فلم يعد ثمة مجال للانتظار . وغدا السعى نحو الالتقاء به أمراً تحتمه الضرورة العلمية ، وتفرضه طبيعة البحث . ولم لا وهو ( رفيق القصة القصـيرة ، استهوته فى بواكير صباها فسايرها ، ومارس تجاربها ، وتذوق حلوها ومرها ، وأحس ضعفهـا وقوتها ، وكابد معها ما لقيت فى طريقها من محن ، وما وقعت فيه من أخطاء ، وما تهدف إليه من أغراض )[1] .

ورغم ذلك فإنى بقيت لفترة أخشى المفاجأة ، وأحسب لها ألف حساب ، وأطرد صورتها من خيالى ، وظللت على هذا تصطرع فى أعماقى عوامل شتى : بعضها نفسى ، وأغلبها فكرى ، وأقلها اجتماعى ، وأعظمها طبقى حاد .

---

(١) « دراسات فى القصة والمسرح » ـ محمود تيمور ـ مكتبة الآداب ١٩٤٥ ص ١٢١ .

وفى الخامس عشر من شهر ديسمبر ١٩٦٢ يوم الاحتفال بعيد العلم ، كنت أقف ضمن طابور طويل من المتخرجين فى الجامعة ، حضر للمشاركة فى تكريم الدولة للعلم والعلماء ، والأدب والأدباء ، والفن والفنانين ، ابتداء من أصغر تلميذ فى المرحلة الإعدادية ، وانتهاء بأبرز الكتاب وأشهر الأعلام فى كل فرع من فروع المعرفة الإنسانية . وإذا بى أرى تيموراً وهو يمنح وسام الاستحقاق من الطبقة الأولى ، تقديراً لدوره فى تطور الأدب الحديث ، وفن القصة منه بصفة خاصة . وهكذا التقينا دون أن يشعر أحدنا بالآخر . فى لحظة تجمع بين الجيل الرائد ، والجيل الجديد الصاعد ، بين الذين عاشوا واقعاً مفروضاً بالقوة ، وبين هؤلاء الذين يبتغون تغيير واقعهم بالثورة .

وكان كل شىء فى القاعة يؤكد ذوبان الفوراق الطبقية والمادية والاجتماعية ، فالأضواء تسلط على الجميع بلا استثناء ، لأنهم متفوقون ونابغون وممتازون ، كل فى ميدان تخصصه . تحطمت كل السدود المنيعة ، والحواجز الصلبة ، والحيطان العالية ، التى تفصل الإنسان عن أخيه الإنسان ، والتى تفتت إنسانية البشر .

هذا هو محمود تيمور، وهأنذا . هو من أجل ريادته فى الأدب ، وأنا بسبب تخصصى وتفوقى فى الأدب الذى أشار إلى بالابتعاد عنه وعدم الاقتراب منه : ولا شك أن هذه اللحظة التى احتفلت بلقائنا الروحى ، خففت من حدة القلق والتردد والخوف والتوتر الذى انتابنى . وعندئذ عقدت العزم على اقتحام عالمه بشكل أو بآخر . فكتبت له رسالة أهنئه فيها ، وأذكره بنفسى ، وأطلب تحديد موعد للقاء ، بعد أن عينت له السبب الكامن وراء رغبتى تلك . وكعادته دائماً ، وافانى برده العاجل ، مستجيباً مرحباً .

وفى طريقى إليه ، قطعت المسافة من القرية إلى العاصمة مفكراً فيما يمكن أن يقال أو يثار فى جلستنا ، متوقعاً لها أن تطول وتطول ، لما توهمته من خلاف فى الرأى ، وتباين فى المذهب ، وتناقض فى العقيدة ، وما شابه ذلك . لكن شيئاً من هذا لم يحدث ، لأن الجلسة لم تطل ، وكان همزة الوصل بيننا ذلك البحث الذى حملته معى وأهديته إياه ، فتقبله شاكراً جهدى .

ولست أدرى ما سر الدافع الذى جعلنى ـ وأنا جالس معه ـ أستشعر لأول وهلة تشابهاً معيناً بين تيمور وأديب روسيا ليوتولستوى . الذى نبت فى أحضان قصر ريفى كبير كان والده يملكه فى ضيعة « يا سنايا يوليانا » باقليم « تولا » فى روسيا . وهو الآخر ينتسب إلى أسرة من الأسرات الروسية عريقة الحسب والجاه . يرجع أصلها إلى القرن السادس عشر . وتبادر إلى ذهنى حلم تولستوى فى ثورة من الداخل ، مؤسسة على الضمير الذى لا يتزعزع . ناتجة عن تخلى الأثرياء عن ثروتهم ، والمتبطلين عن بطالتهم طوعاً واختياراً ،

وإعادة تقسيم العمل توًا على المعنى الحقيقى الطبيعى الذى جعله الله : ألا يجور أحد على عمل آخر ، وأن يكون لكل مثل ما لغيره من الحاجات .

إنها ثورة نفوس لا ثورة أيد ، تمكن كل إنسان من أن يعيش من عمل يديه فقط ، وهذا يفسر لنا كيف أنه تنازل عن لقبه وضيعته الواسعة التى ورث فيها ثلاثة آلاف فدان ، وثلثمائة من الفلاحين ، فوزع عليهم الأرض ، وعكف على تعليمهم . يأكل مما يأكلون ويرتدى من الثياب ما يرتدون ، ويرتق حذاءه بيده . فقد شغل بأعمال الخير ، والتزم البساطة المتزايدة فى عيشته وحياته .

وكأنى وأنا أتأمل صفحة وجه تيمور ، وأتابع كلماته القلائل ، وأضبط تعبيراته وأراقب انفعالاته الهادئة ، كنت أقرأ قصة أشهر أدباء روسيا فى عصر القيصر وأبعدهم تأثيراً فى نفوس الملايين من الناس . فكل نت تولستوى وتيمور يتميز بنقاء الفكر ، واعتدال المذهب ، والاعتكاف والهدوء والبعد عن الاشتراك فى الحركات السياسية العنيفة ، وكلاهما أقرب انتماء إلى الحب والتعاطف ، وأشدهم نفوراً من الشغب والضوضاء والجلبة والمقاومة العنيفة للنظام الاجتماعى . . غير أنى سرعان ما طردت هذه الخواطر مؤثراً عدم التسرع فى الحكم . فبقدر ما هنا لك من دلائل الانسجام فى الطباع والميول والرغائب وحب الخير والإنسانية ، هناك غير قليل من اللا توافق فى العقيدة والمبدأ والإيمان والسلوك .

ثم دار بيننا حديث قصير حول موضوعات متعددة ، ليس بينها أبدا ما كنت أنوى الاستفسار عنه . وربما أكون قد آثرت معرفة كل ما يتصل بأدبه وفكره من تحليلى لإنتاجه ، فهو الأقدر على كشف الملامح ، وإبراز العلائم والتفاصيل ، وتوضيح أدق الخوالج والتعابير . وقد أحسست أن شخصية تيمور كإنسان وفنان أقدر على الحديث عن نفسها فى الفن قبل أي شيء آخر . ففضلت التزام هذا الطريق وحده للانتهاء منه ، إما إلى قبوله رائداً وأستاذاً وصديقاً عزيزاً مفضلا ، وإما إلى رفضه كاتباً وفناناً مهما بلغ وعلا صيته .

وتشهد السنوات الثلاث التى أعقبت ذلك اللقاء أننا لم نلتق إلا لماماً وفى منتدى عام ، وربما لا تتعدى المرات التى رأى فيها كل منا الآخر عدد أصابع اليد الواحدة ، فقد اجتمعنا مرة فى نادى القصة ، وأخرى بإدارة المجلات بوزارة الثقافة ، وثالثة فى المجلس الأعلى للفنون والآداب ، ورابعة فى نقابة الصحفيين ، وخامسة فى لقاء ثقافى كانت تعقده وزارة الثقافة بين الأدباء الكبار والجمهور ، وكان تيمور هو موضوع الحلقة .

أما ما عدا ذلك فإنى أحببت صحبة أعمال أديبنا التى كان ينشرها فى الصحف والمجلات منذ بداية عهده بالكتابة الأدبية . وألفت مؤلفاته التى بلغت السبعين : منها

خمس وعشرون مجموعة قصصية ، وعشر روايات ، وست عشرة مسرحية ، وأربع فى أدب الرحلات ، ومثلها تتضمن خواطره ، وإحدى عشرة دراسة أدبية ولغوية . وهو إنتاج يدل دلالـة واضحـة على أن تيمـوراً كتب القصة قصيرة ، ومطولة . كتبها للقراءة والمسرح . واستلهم فى كتـابتهـا روح العصر مرة ، وأحداث التاريخ مرة ، وطوف بالمدينة أحياناً ، وبالريف أحياناً ، وبالبادية أخرى . ومشى فى دروب الواقع خطوات وحلق فى آفاق الخيال شأواً بعد شأو . واستجاب لهواتف شتى من مسرات وأحزان ، وجلا من سرائر النفوس ما استطاع أن يجلو . وعالج من مشكلات الحياة ما تيسر له أن يعالج .

ويلاحظ الدارس لتيمور أنه كان فى بداية حياته الفنية يعمل جهدا استطاعته على رسم صورة أمينة للحقيقة التى كان يراها . فنقل شخوصه عن الواقع نقلا والتزم الدقة فى هذا النقل ، وحاول أن تكون موضوعاته من العالم الذى يعيش فيه ويتأثر به . ولم تسيطر عليه فكرة معينة آنذاك نحو تصوير الخير فقط ليتمثل به الناس ويحتذوه ، أو تجسيد الشر وحده ليبتعد عن ارتكابه الخلق ويحتقروه ، ولكنه حاول تصوير الحقيقة الموجودة . وجنباً إلى جنب عاش فى قصصه أفراد الريف الفقراء ، وأبناء الطبقات الشعبية التى تعيش فى الأحياء الوطنية من المدينة ، وشخصيات من البيئة الأرستقراطية بما كانت تتمتع به من ثروات وقيم هابطة فى كثير من الأحيان . وينوع تيمور فى وصفه لشخوص البيئات الشعبية والريفية ، فيقدم شخصيات سوية ، وأخرى شاذة فى سلوكها غريبة فى تصرفاتها ، كما يكشف عن شخصيات تكمن فى أعماقها بعض القيم ، ليوضح أنها وإن كانت تعيش فى بيئة تسيطر عليهـا ملابسـات اقتصادية ضيقة ، فإنها تتشبث بأهداب مثل عليا وقيم اجتماعية يندر وجودها فى البيئة الأرستقراطية .

ونراه فى تصويره للطبقة الأرستقراطية فى المدينة يركز على عيوب تلك الطبقة ، ويظهر أمراضها ، ويجسد مساوئها ، ففيها توجد مجالس اللهو ، وينتشر الريـاء والتزلف ، ويتوفر المتحذلقون والمتعاظمون والمغرمون بفضح عيوب الناس وخفاياهم ، فيكون ذلك ذريعة لستر عيوبهم هم . وغير هذا كثير مما أجاد وصفه وتصويره إجادة بالغة لم تكن متوفرة لغيره ممن لم يندمج فى مثل طبقته اندماجاً كلياً .

وعندما يتناول تيمور هذه الطبقة الثرية مادياً ، المسيطرة إدارياً وسياسياً ، المستعلية اجتـماعياً ، إنما يبغى من وراء ذلك تبيان التباين الفاضح بينها وبين غيرها من الطبقات الشعبية الفقيرة ، واستكناه عدم التوافق الاجتماعى الذى ساد العلاقات الاجتماعية . وربما غلف تقديمه لشخوص هذه الطبقة الأرستقراطية نوع من عدم الإشفاق عليها ، والكراهية

لها ولما تتمسك به من عادات وتقاليد . وتقديمه لشخصية « سلامة أفندى » فى قصة « هى الحياة »[1] خير شاهد على ما نقول .

ويدل اختياره لنوعية الشخوص على موقفه من هذه الطبقة . ذلك أن معظم الشخوص التى ينتجها مصابون بداء العظمة القاتلة ، لا مشتهى لهم فى الحياة غير الزينة والملبس . يتعلقون بأوهام تافهة ، ويضيعون وقتهم عبثاً ، ولا قيمة لهم فى دفع المجتمع وتطوره والنهوض به ، كما يريد تيمور أن يقول . و« شفيع بك » فى قصة « المغفل »[2] نموذج قوى لذلك .

وثمة ظاهرة نجد تيموراً يتميز بها دون غيره من الكتاب الرواد فى هذا الفن . تبدو من تناوله للشخوص الشواذ الذين ينتمون إلى طبقات دنيا ، ويرتكبون آثاماً وجرائم ، فهو إنما يعالجهم معالجة العطوف عليهم ، الشفوق على ما طرأ على حياتهم وأفعالهم من ظروف خارجة عن إرادتهم ، فجعلتهم يسلكون سبلا غير مشروعة ، وغالباً ما يقول فى هذا الصدد : ( لا أقسو على ضعيف مال به الحظ ، ولا أمالىء قويًّا دانت له الغلبة ، ولعلى كنت أجنح إلى لون من المواساة للضعف البشرى كما أجنح إلى التهوين والازدراء بالتطاول والعنف والخيلاء )[3].

وتقوده هذه المرحلة من حياته الفنية إلى مرحلة أخرى يتجه فيها نحو النفس البشرية ، إذ يكثر من القصص التى تدور حول الصراع النفسى الباطنى ، والتى تتصل بالإنسان من حيث هو إنسان تصطرع فى داخله غرائز متعددة ودوافع كثيرة ينجم عنها السلوك الاجتماعى ، وكأنما أدرك الفارق الكبير بين الكاتب الذى يرضى نزعة فى نفسه ، ويشبع زهوه ، ويتملق وطنيته ، ويغالى بالاعتزاز بالصبغة المحلية ، وبين ذلك الذى يجعل النفس البشرية موضوعاً : يحللها ، ويسبر أغوارها كى يصور أدق خلجاتها ، ويرد ما يجيش فى عقل الإنسان وفى صدره من عواطف وخواطر وانفعالات إلى أسبابه وبواعثه الحقيقية . وأدى به هذا إلى أن يهجر الاحتفال بالمظهر الخارجى وتحديد الملامح والقسمات الظاهرة . وأصبحت القصة القصيرة عنده وكأنها لوحة نفسية زاخرة بصراع العواطف ومتباين الأحاسيس والانفعالات . وغدت قصصه تعالج المشكلات النفسية للأفراد ، وتدور حول الغرائز ومدى استحكامها فى تصرفات الأفراد وسلوكهم وانفعالاتهم ، كغريزة حب

---

(١) انظر القصة فى مجموعة ( الشيخ جمعة ) ١٩٢٥ ص ٩٨ .

(٢) انظر صحيفة (الفجر) العدد ٣٦ ـ ٢٠ سبتمبر ١٩٢٥ ص ٣ .

(٣) مجلة ( الآداب ) العدد ٩ ـ ١٩٦٠ ص ١١ ـ ١٢ .

التملك ، وحب الاستطلاع ، وحب البقاء ، والسيطرة والمقاتلة ، إلى غير ذلك من الاستعدادات الفطرية النفسية ، والدوافع السيكلوجية التى تدفع الفرد إلى إدراك أشياء من نوع معين ، والشعور إزاءها بانفعال خاص عند إدراكها . ويتجلى هذا التطور فى قصص : ( المحكوم عليه بالإعدام - أبو عرب - الرجل المريض - حسن أغا - نجية ابن الشيخ - جريمة حب - إلى الجنة) وغيرها وغيرها. وتجاوز الأمر حدود الإبداع إلى مطالبة الكتاب بالكشف عن اللاشعور وملابساته وما يعتمل فيه . يقول فى ذلك : ( وإن كاتبا يقتصر على العقل الواعى ، فيما يزاوله من عمله الفنى ، لهو كاتب يقنع بقشور الظواهر ، ويكتفى بالمعالم الطافية فلا يخرج من ذلك إلا بصورة زائفة ، وسراب كاذب ، لا يغنيه عن حقيقة الحياة شيئاً ، وأما إن استطاع الكاتب أن يتخطى أسوار العقل الواعى ، فإنه يجد فى يده المصباح السحرى ، ينير له طريقه ، فتنكشف له الشخصيات سافرة غير متنكرة ، وتتجلى له الدوافع التى تحرك تلك الشخصيات ، وتريدها على مختلف أنواع السلوك ) .[1]

ولئن كان تيمور ينحو نحو التحليل النفسى ، فإنه ظل محتفظاً بأصالته فى حرصه على أن يكون التحليل من خلال الأحداث والتصرفات التى يرصدها ثم يوحى فى خفة وسرعة بدلالتها النفسية العميقة التى قد تضرب فى الفرويدية أو غيرها من مذاهب التحليل النفسى . ولكنه لا يتفلسف ولا يبالغ ولا يعمى الدلالة الموحية بأية اصطلاحات فلسفية أو سفسطة تحليلية . وبمعنى آخر فإنه يتعمق حقائق الأشياء دون أن يظهر تعمقه للقراء ، ودون أن يقول للقارىء بسفور : ( انظر ألا ترى معى أنى قد بحثت فأحسنت البحث ، واستقصيت فأحسنت الاستقصاء ) .

ولعل النجاح الذى حققه تيمور فى هذا الاتجاه هو الذى يفسر لنا تمسكه به حتى الآن إيماناً منه بأن السبيل إلى العالمية لن يتحقق للكاتب إلا إذا جعل الإنسانية شغله الشاغل . يؤكد ذلك فى كتابه ( القصة فى الأدب العربى ) الذى صدر مؤخراً - حيث يقول :

( فالمفكر العالمى فى أدبه القصصى مثلا ، هو الذى يخاطب الإنسان حيث كان ، يلتمس أعمق مشاعره ويستجيب لأخفى هواتفه ، هو الذى يستطيع أن يتصيد ما بين أوصال البشرية جمعاء ، حول الحياة فى مجالاتها الفساح ، من عاطفة مشتركة ، ويسجل ما فى قلبها من خفوق موحد ، ويؤدى ذلك أداء شائقاً جذاباً فيه امتاع )[2] .

---

(١) «دراسات فى القصة والمسرح » - محمود تيمور - ١٩٤٥ ص ١٢٨ .

(٢) « القصة فى الأدب العربى وبحوث أخرى » - محمود تيمور - المطبعة النموذجية ١٩٧١ ص ١٠ .

وقصارى القول أن تيمورا التزم الجانب الإنسانى فى قصصه القصار ، وأصبح يضع فى اعتباره الأول أن الإنسانية هى أهم قيمة فنية لابد من توافرها فى العمل القصصى حتى يكتمل نضجه واستواؤه ، وليغدو عالميًّا يقرؤه الناس فى كل مكان ، ويتذوقونه على اختلاف ميولهم ومشاربهم وأجناسهم . كما أنه طفق يساير المجتمع بقصصه ، ويشاكل حضارته ، ويواكب ثقافته ، ويترجم فى صدق ويسر عن عواطف أمته . وهكذا استطاعت القصة على يديه أن تشق طريقها إلى القلوب والأفكار والأذواق ، وأن تتخطى كل العقبات من التباين اللغوى ، والتحالف المذهبى ، ومن تعدد القوميات والجنسيات !! .

وما إن وصلت عند هذا الحد من بحثى مقارناً بين ما انتهت إليه القصة عند تيمور وبين ما صارت إليه عند الذين سبقوه ، حتى تأكد لى أن إجماع النقاد على أنه مؤسس فن القصة القصيرة فى الأدب العربى الحديث ، هو الحق بعينه . . إنهم لم يختلفوا قط على أبوة محمود تيمور لهذا الفن فى أدبنا ، وعلى أستاذيته فيه . . وأجمعوا على أنه وحده يعد مدرسة متكاملة . على مائدته عاش أكثر كتابها يقرءون له ، ويعيشون مع شخوصه ، وتبهرهم طريقته فى المعالجة ، والوصف ، والسرد ، والحوار ، واختيار الموضوعات . غير أنى أدركت بعد كل ما توصلت إليه أن تيموراً فى كل أحاديثه الصحفية والإذاعية يعلن أنه لم يبلغ بعد فى هذا الفن حد الكمال ، إذ الكمال لله وحده ، وعلى الرغم من اعتراف النقاد جميعاً بمكانته ، فإنه يرد على من يسأله : ما رأيك فى نفسك ؟ ! .

قائلا : ( تلميذ تستطيع أن تنكر عليه فى أدب القصة العبقرية والنبوغ . ولكنك تهضمه حقه إن أنكرت عليه الاجتهاد ، فهو دائب المرانة ، دائب التحصيل ، دائب التفكير فيما ينقله إلى الأمام مرحلة بعد مرحلة . وهو مطمئن إلى سلامة خطته بيد أنه غير قانع بما قطع من شوط )[1] .

معنى هذا أنه يصر على مداومة الإنتاج ، ويجتهد فى الخلق ، ويدأب على القراءة والبحث والتنقيب ، وهو ما يضطر الباحث إلى الانتظار طويلا طويلا ، حتى يصرح هو بأنه أصبح قانعاً بما قطع من شوط . . ولما وجدت أن المسألة بهذا الشكل ستطول أمام هذا الأديب الإنسان المتواضع الذى يعتبر نفسه تلميذاً لا يملك إلا إجابة واحدة يصد بها كل سائل له : ( كيف أصبحت قصصيًّا ) فيقول : ( وهل أصبحت قصصيًّا حقًّا ؟ ! ) . وإذا بى باللاوعي هذه المرة أنهى رسالتى خفية وأتقدم بها إلى الجامعة سرًّا حتى لا يبلغه الخبر فيعلن مزيداً من تواضعه الذى قد يعطل المناقشة أو يؤجلها أو يلغيها .

---

(١) « ظلال مضيئة » محمود تيمور ـ الطبعة الأولى ١٩٦٣ . ص ١٠٩

أقر الآن وأعترف اعترافاً صادقاً أنى أخفيت عنه كل ما يتصل بنتائجى فى البحث . ثم انتهت المناقشة ، وبعدها بثلاثة أعوام طالع تيمور مع غيره من القراء رأيى فيه عندما صدرت الرسالة فى كتاب مطبوع . ومن هذا الوقت والاتصال الفكرى والأدبى بيننا لا ينقطع ، والرسائل تنقل إلى كل منا مشاعر الآخر وأحاسيسه ، وتضبط خطواته ، وتعلن عن أخباره . وبعدها أيضاً لم أكتب عنه كلمة واحدة ، ولم أذع بشأنه حديثاً . وكأنى أعطى لنفسى فترة من الراحة ، أواصل بعدها تتبع نتاجه ، ودراسة بقية جوانبه ، وألوان الأدب الأخرى التى أسهم فيها .

ومع ذلك فإن هذه الفترة التى توطدت فيها صداقتنا ، أثبتت لى أن القصة القصيرة ليست وحدها هى التى عملت وساعدت على التقريب بيننا . وأنه لا يسعنى بعد هذا الشوط الطويل الذى قطعته معه أديباً وفناناً ومفكراً وإنساناً ، إلا أن أعلن عن اكتشافى لملامح اتفاق ، تلمستها بوضوح وجلاء .

فمحمود تيمور يوافقنى على أن الفن لا يولد من لاشىء . ويؤمن بالعلاقة الوثيقة التى تربط الأدب بالمجتمع والبيئة والحياة . ويذهب إلى ضرورة أن يستجيب الفنان المخلص لفنه لما يحيط به من مختلف البواعث والمؤثرات ، حتى يصدق تعبيره عن البيئة والمجتمع . . فيقول : ( الفن الأصيل هو غرس البيئة ونبت الحياة . أعنى أنه وليد المجتمع : قلبه الخفاق ، وروحه الوامضة ، وإحساسه المتوهج ، وانتفاضته الشاعرة ، فيه تتجمع أخفى الخوالج لهذا المجتمع ، بما يحويه من آمال وآلام . وإن فناً يتكامل فيه الإخلاص والصدق والقدرة ، لهو فن يجد فيه المجتمع أحسن ما يبغيه من غذاء وشفاء . . )[1] .

ولعل هذا هو الذى يبرز لنا كيف أنه لم يحصر نفسه فى طبقة بذاتها ، ولم يخلق لنفسه حصوناً يقيمها ضد الحياة لأنه لم يعتبر الفن متاعاً وميزة لفريق من الناس دون فريق . ولم يفصل بينه وبين الحياة ، وإنما أحس بكل ما فى حياة الغير من ألم وأمل وسعادة وشقاء . وشارك حياة الآخرين بوجدانه ، وانفعل بحياتهم ، وأدرك روح الأشياء وامتزج بها فامتزجت به ، وفكر خلالها ففكرت خلاله . إنه لا يمتص تجربته الذاتية فقط كما يمتص الطفل قطعة الحلوى ، لأن الناس عادة لا يرضون عن فنان يوزع عليهم قطع الحلوى بدلاً من قطع التجربة الإنسانية التى تنتفض بالحياة والفن معاً . .

---

(١) « دراسات فى القصة والمسرح » ـ محمود تيمور ـ ١٩٤٥ ص ١٥٧ .

ومحمود تيمور يصرح للنقاد حين اختلفوا فى شأن الأدب : هل يكون هادفاً أو غير هادف ، موجهاً أو غير موجه ، مجنداً أو غير مجند ، ملتزماً أو غير ملتزم ، بقوله : ( . . ما أحسب كاتباً فناناً فى مقدوره أن يغفل الأحداث التى يعج بها زمنه ، فإن هذه الأحداث تهز كيانه وتتغلغل فى صميم بيئته ، وإن الكاتب ليستهين بأمانة القلم فى يده إذا هو لم يتسمع لمختلف الهتافات والمناجيات التى تضطرم فى مجتمعه ، وإذا هو لم يلتقطها ويبث فيها من ذوب نفسه ومن فيض روحه ما يجعلها مدداً للفكر الجديد . وكيف يكون الكاتب مخلصاً فى استيحاء الحياة من حوله إن هو صمت أذنه دون انبعاث قوى فى مجتمع يعيش بين ظهرانيه ؟ . . ما أهون أن يكون الأديب مَعْدُوداً من أهل عصره بتاريخ ميلاده ، لا بما يحمل أدبه من معالم تضعه حيث وضعته الأيام من أحداث وطنه فى ذلك التاريخ . . ) (١) .

ثم ينتهى فى هذه القضية إلى تأكيد الدور الذى لابد أن يلعبه كل أديب فى مجتمعه ، وإلى إعلاء شأن الرسالة التى يجب عليه أن يؤديها بإيمان وثبات ، فقد وكلت إليه مهمة عليه القيام بها . . ( فليؤمن الأديب بحيوية مهمته ، وليعتقد وثاقة الصلة بين هذه المهمة وبين المجتمع الذى يحتويه ، وليقتبس من جذوة هذا الإيمان نوراً يضىء له طريق الاستجابة للروح الاجتماعى فى حاضره الجياش ، وليضمن بذلك لأدبه الأصالة والمثالية والخلود ) (٢) .

إنه لا يرى كغيره من أبناء الطبقة البرجوازية أن الفن نشأ للتسلية ، وقضاء الوقت ، والترويح ، لذا فإنا لا نظفر فى قصصه بموضوعات الحب الذى لا سبيل إلى تصديق ما يحاك حوله . وأبطاله ليسوا فنانين والهين متيمين ، وبطلاته لسن فتيات ناعمات بورجوازيات يعشن فى أوهام وخيالات تملأ عليهن فراغهن ، وأشخاصه ليسوا عاشقين يحلمون أثناء النهار أحلاماً أغنى وأروع من تلك التى يحلمها غيرهم أثناء الليل .

وتيمور يؤمن بالعمل ، ويرى فيه نوعاً من العبادة أو الصلاة التى عندما يؤديها المرء يحس بأنه يؤدى ما كتبه الله عليه ، وكأن يد الآلهة تدفع به ، وتبارك جهده ، وتحفه بالرعاية والرضوان . ولا أخفى أنى بالعمل وحده ، لا بالثروة ، أو النسب ، أو الجاه ، وصلت إلى ما كنت أتمنى ، وكان بالنسبة لأمثالى من الفقراء حلماً بعيد المنال . وليس غريباً كذلك أن يكون العمل هو مقياس القيمة الاجتماعية عند تيمور الذى آثر العمل المستمر دون اعتبار لثروة والده ، ولم يقعده المرض عن العمل المتصل . وفى اعتقادى أن العمل هو المفتاح

---

(١) « الأدب الهادف » ـ محمود تيمور ـ المطبعة النموذجية ١٩٥٩ ـ ص ١٥ .
(٢) « الأدب الهادف » ص ١٨٣ .

الوحيد للتقدم . وأنه ليس مجرد مصدر للرزق ، ولكنه رسالة إنسانية واجتماعية . والإنسان العامل فى ظل هذا المفهوم هو جوهر المجتمع وهدفه . فكل أنواع العمل ضرورية وأساسية للإنتاج القومى . وقد يكون العمل عن طريق التفكير ، أو عن طريق المهارة المهنية ، أو القدرة على التنظيم ، كما يمكن أن يكون عملا يدويًا . وهى كلها أعمال محترمة لأنها تبنى حياة المجتمع .

ويتساءل تيمور : ( كيف يجبن عن الحياة من يعتقد أن له فيها عملا يضطلع به وأن له فيها ثمرة يرتقب أن يحين قطافها يوماً بعد يوم ؟ ! لا غرو أن يرفع العمل من معنوية الإنسان وأن يحبب إليه العيش وأن يدفعه فى سبيله إلى المجالدة والصراع فتقوى فيه روح المغامرة ، ويمضى به الطموح إلى بعيد الآفاق . . لقد غدا العمل عندى لوناً من العبادة ، فأنا أعتقده وأعتبره من شعائر الدين . . ما أشبه العمل بالصلاة ، فما الصلاة إلا تأمل فى صميم الوجود ، وترفع عن توافه الدنيا وصغائر النفس . وما العمل إلا استغراق فى أعماق الحقائق ، وعزوف عن التفاهة والفراغ )[(1)] .

ولا ننسى أن أديبنا يؤمن بما نؤمن به من وحدة الفكر العربى المستندة إلى مدد من الرأى والفكر ، المستجيبة لهواتف الوجدان ، المستهدفة المثل الأعلى للحياة فى تضامن وتعاون وسلام . والذى لا شك فيه أن هذه الوحدة الفكرية كانت سموًا بالإنسانية إلى مستوى العالمية الأرفع . فقد كانت عاملا من عوامل التجمع والتكتل والتقارب ، وعنصراً من عناصر التفاهم والتفايد وسبيلا إلى أخوة فى الروح . فإذا كانت هذه الوحدة فى الماضى واجبة فهى فى الحاضر أوجب ، وإذا كانت ميسورة فى عصورها السوالف فهى فى عصرنا الراهن أيسر .

ويرتبط إيمانه بوحدة الفكر العربى وعالميته ، بما اصطلحنا على تسميته بالدعوة إلى إحياء الحضارة العربية المتكاملة إحياء منهجيًا دراسيًا فى كل منحى من مناحيها ، وفى كل لون من ألوانها ، أو فى كل فن من فنونها . فما علينا إلا أن نفقه فلسفتها ، وأسرارها أحسن الفقه وأتمه ، حتى يكون ذلك التكامل الحضارى العربى بالأمس زاداً للعروبة فى اليوم وفى الغد ، منه يتكون جانب كبير من مقوماتها العقلية والروحية معاً . .

وفى ذلك يصرح تيمور بدعوته إلى إحياء الحضارة العربية بأسلوب عصرى وعقلية متطورة وطريقة منهجية عميقة : ( نحن إذ ندرس أوضاع الحضارة العربية حق الدرس ،

---

(١) « القصة فى الأدب العربى وبحوث أخرى » ـ محمود تيمور ـ مكتبة الآداب ـ ١٩٧١ ـ ص ١٠٥ ، ١٠٧ .

وإذ نتفهمها حق التفهم ، بعقليتنا العصرية ، وفى ضوء ما جد من أوضاع حضارة اليوم ، فإننا بذلك نستطيع أن ننتزع لحياتنا الراهنة ، وكياننا الجديد ، أوضاعاً فيها من خصائصنا العريقة وفيها من روحنا الأصيلة ، وفيها ما توارثناه فى دمائنا من منازع واستجابات وأصول . ودعوتنا إلى إحياء الحضارة العربية إنما هى دعوة إلى تعريب الفكر العصرى ، أو تعصير الفكر العربى ، فلا نستعير من الحضارة الأجنبية أوضاعها كما هى فى بيئتها ، ولا ما يقابلها فى حياتنا الخاصة ، وبيئتنا المحلية . وما يجوز لنا أن نقيس حضارتنا تلك بحياتنا التى كنا نحياها فى العهود القريبة ، إذ كانت هذه العهود عهود غفلة وتخلف . . ولكننا نلتمس تلك الحضارة من ينابيعها الصافية فى عهودها المزدهرة ، إذ كانت أمثلة رفيعة للرقى العلمى والأدبى والعقلى. بها تقدم ركب العمران ، وتألق وجه التاريخ . . ) [1]
هذا هو مفهومه لإحياء حضارتنا !!! .

ويبقى أخيراً أيها السادة الأفاضل أن تعرفوا أن كُلًّا مِنَّا يشكو من داء وعلة ألمت به فتمكنت واستحكمت واختارت من الجسم مواضع حساسة . والمرض ـ لعنة الله عليه ـ لا يفرق بين غنى وفقير ، بين الذى يملك وسيلة علاجه ، والذى لا يعرف له اسماً ولا يملك درهماً . إنه لا يذيب الفوارق بين الناس ولكنه يحطمها ولا يعترف بها . لا يعرف صبياً أو عجوزاً أو طفلاً . لا يفهم فى الأدب ، ولا تشغله السياسة ، ولا يدين بمذهب ، اللهم إلا الفناء . . أخشاه وأرهبه وأعجز عن مقاومته . كما يضعه تيمور فى مقدمة الأمور التى أثرت فى مجرى حياته. فقد تألبت عليه الأمراض منذ الطفولة، وحالت بينه وبين مواصلة دراسته الجامعية . . وأنا لا يبرحنى الروماتيزم اللعين ، الذى يستبد بى استبداداً عظيماً ، والذى لا أخضع لقوة سواه ، إذ يشل حركتى ، ويفتت أعصابى إن أبقى لى أعصاباً ، ويحطم نفسيتى ، ويظلم الدنيا فى عينى ، حين يلزمنى الفراش شهوراً طوالا أجدنى وأنا لا أملك القدرة على قراءة الصحيفة . فضلا عن عدم الحركة أو التلفت أو الجلوس أو النوم . فالعمود الفقرى لا تسرى فيه الحياة إلا بالإبر التى تخترق غضاريفه والساق لا تتحرك إلا من عند الله . . وإذا خفت حدته فى الصيف ، يستودعنى إلى حين كالضيف الثقيل الذى ندعو الله أن يعجل رحيله ، ليأتى ضيف آخر أثقل دماً وأعبس وجهاً . . يأتى الصيف فأتنفس الصعداء ، لتفد أمراض الكلى متتابعة يقود بعضها بعضاً ويفضى بعضها إلى بعض . .

---

(١) « القصة فى الأدب العربى وبحوث أخرى » محمود تيمور ـ مكتبة الآداب ـ ١٩٧١ ـ ص ٥١ ، ٥٢ .

وأذكر أننى وأنا بالمستشفى فى شتاء عامٍ مضى تلقيت رسالة من تيمور يبدؤها بقوله : ( . . لا بأس عليك أيها الصديق الحبيب ، دعاء أتوجه به قبل كلمة التحية ، فقد أزعجنى إزعاجاً شديداً ما ألم بك من هذا الروماتيزم الثقيل لفظاً ومعنى ، ولعلك برئت منه براءة نفسك من كل شائبة . وأنت حين تصف أثر المرض فى نفسك إنما تصف ذلك لخبير به ، ولا يعرف الشوق ـ أو الشوك ـ إلا من يكابده ، سلمت وسلمت وكنت على الدوام سالماً . . ) (١) .

وربما لا يعرف تيمور حتى هذه اللحظة أننى لا يحلو لى وأنا مريض إلا أن أقرأ قوله عن المرض : (منذ الصغر والعلل تتردد علىّ حتى ألفتها الآن ، وأصبحت غير غريبة عنى . . منذ سنين طويلة وأنا فى رقابة الطب فى مأكلى ومشربى ، وفى نومى ويقظتى . سن لى هذا الجبار قوانين لا أستطيع الخروج عليها . فأنا أعيش من مرضى فى قفص ، أنظر إلى الأصحاء من الناس يستمتعون بكامل حريتهم فأغبطهم وتنالنى حسرة أليمة . . ومع ضعف صحتى وما نالنى من مرض أجد نفسى ما زلت حيًّا أرزق ، فأعجب لذلك وأقول : « لسه لك عمر !! » (٢) .

نعم يا تيمور ، لسه لنا عمر ، فما زالت فيه بقايا وبقايا !!! .

---

(١) الرسالة بتاريخ ١١/٥/١٩٧١ .

(٢) توفى تيمور فى أغسطس ١٩٧٣ . . وهذه هى المحاضرة التى ألقيت فى مدينة « فاس » بالمغرب ، بدعوة من جماعة ( سمر وثقافة ) فى ١٨/٢/١٩٧٢ . وكنت ساعتها أعمل أستاذاً للأدب العربى الحديث بجامعة وهران ، جمهورية الجزائر .

## - ٦ -

# الأرض والفلاح
# فى الروائى والأرض

منذ صدور كتاب ( الروائى والأرض ) ١٩٧١ للدكتور عبد المحسن طه بدر وأنا أهيىء نفسى للكتابة عنه ، بدافع موضوعى علمى ، نظرا لأن الكتاب جديد فى موضوعه جيد فى أفكاره ، واضح فى طريقة عرضه ، ينطلق من مبدأ ثابت لا يتزحزح عنه ، بل إنه يؤمن بكل ما تنطق به سطوره ، وما تنبض به كلماته . لكن شواغل الحياة ، وآلام المرض ، والسفر ، والبعد عن المناخ الثقافى الحقيقى الذى صدر فيه الكتاب وألف ليشكل نفساً من أنفاسه ، كل هذا حال دون تحقيق ما كنت أريد . وما إن أعلن عن فوز الكتاب بجائزة الدولة التشجيعية حتى تجددت البواعث واستيقظت الرغبة مرة أخرى ، وأصبح لابد مما ليس منه بد . وكان حتماً أيضاً أن يثير موضوع الجائزة فى بداية حديثى ملاحظتين ، كثيراً ما كنت ألتقط الأسباب لإثارتها . إذ أن المناسبة متاحة والظرف مهيأ : ومعروف أن جوائز الدولة التشجيعية وحدها هى التى شهدت أكثر من قضية ، وأثارت عدداً من المشكلات ، وربما دفعت القضاء أحياناً إلى التدخل فى شئون الفكر والفن والأدب ، والثقافة والمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية . وحكاية ( أدب الرحلات ) قريبة ويقظة فى أذهاننا جميعاً ، وحكايات أخرى وإن بعدت فإنها حية متحركة فى عقولنا وقلوبنا ! أما الملاحظة الأولى فإنها تتعلق بما ينبغى أن يكون عليه الكتاب موضوع الجائزة ، بصرف النظر عن انتماء صاحبه إلى « شلة » أو « جماعة » ، ودون اعتبار لما يحمل الكتاب من آراء وفكر قد يعتبرها البعض متشددة أو متعسفة أو متطرفة . ثم دون احتفال بمكانة صاحب الكتاب الاجتماعية أو الفكرية أو الوظيفية ، وكذا موقعه الجغرافى على خريطة مجتمعنا العلمى ! ولست أدرى بالضبط على أى أساس كانت تمنح جوائز الدولة التشجيعية بالذات ؟ فهى مرة يبدو عليها وكأنها توزع لاعتبارات جغرافية : كأن تمنح لأحد أساتذة جامعة القاهرة عاماً ، ولأحد أساتذة جامعة عين شمس عاماً ، ولثالث فى جامعة الإسكندرية عاماً ، ثم لرابع فى أسيوط عاماً ، وهكذا . . وهى مرة تعطى بتواضع شديد جدًّا لأحد المشهورين فى سماء الأدب أو الفن أو الفكر ، وكتمهيد لإعطائه جائزة الدولة

التقـديرية ـ الأم ـ بعد سنة أوسنتين أوثلاث ، تقدم له هذه مصحوبة باعتذار مهذب مؤدب رقيق . وهى مرة توهب لأحد الذين أشرفوا على الستين ولم يسبق لهم أن نالوا جوائز مطلقاً لا من المجلس ولا من غيره ، ويخشى أن « يموت » دون أن يحصل على شىء منها ، فيؤثر ذلك على حياته الأخرى ، وإن مات غفلة لابد أن تلحق به الجائزة بشكل أو بآخر .

بينـما هذه المـرة أعتقـد أنها تقدم عن مؤلف يستحقها ومؤلف جدير بها ـ فقد بدأ المجلس يحسن صنعاً فى اختياره البحوث الجادة للباحثين الجادين والمتخصصين الواعين الذين يعكفون بجد وإخلاص على دراسة أدبنا الحديث دون كلل أوملل ، من غير أن تسندهم « شلة » هنا أو « جماعة » هناك ، داخل المجلس أوخارجه . والأكثر من ذلك أن الكـاتب يحمل وجهة نظر محددة تعتمد على الرؤية الموضوعية الصادقة ، والتأمل الدقيق لأعمال روائية حديثة ومعاصرة ، وإن عبر عن رأيه فى صراحة ووضوح دون مواربة أو محاباة ، بل فى حدة وصرامة كانت كفيلة فيما مضى أن تغضب من تناولهم البحث بالدراسة من أعضاء المجلس نفسه! أما الملاحظة الثانية فإنها ترتبط أولا وقبل كل شىء بأحد الشروط والقواعد التى وضعها المجلس كى تضبط وتحكم المؤلفات التى يتقدم بها أصحابها لنيل هذه الجائزة . وهى النص على ألا يكون الكتاب قد قدم للحصول على « درجة علمية » من إحدى الجـامعـات أو المعـاهـد العليا أو مراكز البحوث . والمقصود هنا فيما أظن رسائل المـاجستـير والـدكتوراه ، على اعتبار أن أصحابها يحصلون على درجات علمية أو ألقاب أكاديمية . وما داموا قد حظوا بامتياز ما أو بعائد ما من وراء مؤلفاتهم فليس ثمة ما يدعو بعدئذ إلى الحصول على امتيازات أخرى من أجلها . فى حين أن أعمالا قدمت للجامعة فعلا ، وحصل أصحابها لا على الدكتوراه أو الماجستير ، وإنما على درجات جامعية علمية ومالية ، وكذا على ألقاب أكاديمية ، ورقوا بسببها إلى مراتب أعلى ، ثم من بعد تقدموا بأعمالهم هذه إلى المجلس ، فأخذوا جائزة الدولة التشجيعية ، وربما يكونون فى غير حاجة إلى « تشجيع » . والأمثلة على ذلك كثيرة . وأعتقد أن الدكتور أحمد هيكل كان قد رقى إلى وظيفة أستاذ ، فحصل على درجة جامعية ومالية وعلى لقب علمى ، على أساس كتاب من كتبه هو « الأدب القصصى والمسرحى فى مصر » فيما أذكر ، ثم ما لبث أن تقدم به إلى المجلس فنـال الجـائـزة « التشجيعية » . . والكتـاب الـذى بين أيدينا الآن مثال آخر . فالدكتور عبد المحسن بدر قدمه مع ( حول الأديب والواقع ) إلى الجامعة ، وحصل فى يوليو ١٩٧١ ـ أى فى نفس السنة التى صدر فيها الكتاب ـ على درجة ( أستاذ مساعد ) ماليًّا وجامعيًّا وعلميًّا . وها هو ذا يفوز بجائزة الدولة التشجيعية .

فلماذا إذن الإصرار من المجلس على استبعاد البحوث والمؤلفات التى ينال أصحابها درجتى الماجستير والدكتوراه ، بينما الفائدة فى الحالة الثانية أكبر وأعظم ؟ فإما أن يلغى هذا

الشرط ، وإما أن ينسحب ويطبق أيضاً على مؤلفات الأساتذة التى تقدم للجامعة . وكلها فى إطار الجامعة تنال ما تستحق . ويبقى فقط التزام رئيسى هو أن يكون الكتاب فى موضوع جيد ، وجديد ، تتوفر فيه خصائص البحث ومميزاته بمثل ما تتضح سمات الجدة والموضوعية ، أو تكون فائدته إيجابية ، وتأثيره فعالا ، أو تبرز فيه معالم نظرية أو فكرة أو رأى أو منهج مستحدث ، أو يدل على جهد دءوب واطلاع واع وثقافة شاملة ومعرفة مكتملة . بالإضافة إلى ما يلتزمه المجلس من ضرورة ألا يكون قد مر على طبعه أكثر من ثلاث سنوات ، حتى تتكشف أبعاد تأثيره على الجمهرة القارئة ، وكى يكون موضوعه ماثلا وحياً ، وليسهل تلمس إيجابياته وتحديد سلبياته . وليس لزاماً بعد أن يكون الكتاب قد منح درجة علمية ، أو مالية ، أو لقباً أكاديمياً . فهناك الكثير من البحوث والدراسات التى حصلت على درجات الماجستير أو الدكتوراه ، بينما لم يمتد تأثيرها ولم تستفد منها الجمهرة القارئة ، بل لم تنجح خارج الجامعة ، والدليل على ذلك فى قائمة ما كان يقدم لينشر فى مشروع المكتبة العربية ،وجله كان يرفض ـ وكذلك الحال بالنسبة لبعض المؤلفات التى يؤلفها بعض الأساتذة فقط للحصول على « درجة » أو « للترقية » . إذ ينحصر نفعها فى صاحبها وحده دون غيره من أبناء البشر . . وكما أن هناك من يبحث لينال درجة الماجستير أو الدكتوراه لمجرد الحصول على الشهادة العلمية ، ولا يستمر بعد ذلك ، هناك أيضاً من لا يؤلف إلا للحصول على درجة أستاذ أو أستاذ مساعد . وكأن « الوحى العلمى » ـ إن اتفق الجمع بين الوحى والعلم ـ لا يهبط إلا عند كل ترقية ، عندما تكتمل « الدورة التأليفية » بعد كل ست سنوات أو خمس ، كما تنص على ذلك اللائحة الجامعية . . وأخشى إن ظل هذا الشرط موجوداً فى مجلس الفنون والآداب أن يتحول الدافع إلى البحث والتأليف عند البعض إلى هذا الذى لا يحبه العلم ولا يرتضيه البحث ولا تقبله طبيعة البشر فى النهاية : « ألف » لتأخذ « الدرجة » و« ترقى » ، ثم « لتحصل » على جائزة الدولة التشجيعية ، وطبعاً لتكون قد « كوفئت » من الناشر !وأيًّا ما كان الأمر فإن هذه الملاحظة تتصل بالمجلس وقوانينه « إداريًّا » وليس بموضوع جائزة هذا الكتاب أدبيًّا ونقديًّا . ولكنها المناسبة التى أتيحت ، والظرف الذى تهيأ كما قلت من قبل ! ويبقى بعد هذا الاستطراد أن ننظر فى « موضوع » الكتاب بعيداً عن حكاية الجائزة .

* * *

إن العلاقة بين « الأرض » و « الفلاح » علاقة تلازم ووجوب . فالفلاح مرتبط بالأرض ارتباطاً وثيقاً ، لأنها المصدر الأساسى وربما الوحيد للقمة عيشه ووجوده وحياته هو وزوجه وأولاده ، ومن هنا تتحدد صفته الفاعلة ، بقدر ما تتضح حاجته الماسة إليها . و « الأرض » كذلك فى حاجة دائمة ومستمرة إلى « الفلاح » الذى يحبها ويتعلق بها ويعمل

فيهـا ويعيش من أجلهـا . والعـلاقة بينهما مادية وروحية في آن معا . تشكلهما عوامل وظروف بعضها تاريخي ، وأكثرها اقتصادى ، وأغلبها نفسى حاد . كما تتحكم فى نوعية هذه الرابطة وفى تحديد أبعادها طبيعة النظام الاقتصادى المعمول به وما يترتب عليه من علاقات اجتماعية ونفسية وفكرية وأخلاقية .

معنى هذا أن « الأرض » لا تذكر إلا وتتبادر إلى الذهن صورة « الفلاح » الكادح بكـل ما يتصـل به ، كما أنه لا يمكن لنا التعرض لهذا الفلاح دون أن نتعرض للأرض وللظروف المحيطة بها . وقليلون من الكتـاب والـدارسين هم الذين يدركون بوعى هذا الأمر ، فلا يفصلون بين الأرض ومفلحها الذى يشقى فيها تسعة أعشار عمره ، ينام فيها ويأكل منها ، ويفنى بل يريق دمه فداء لها . إنه يفضل أن يدفن فيها كى لا يبتعد عنها ميتاً كما أنه لم يبتعد عنها حيًّا . . وطبيعى أن تستلزم أى دراسة تريد أن تعطى هذا الموضوع حقه مجموعة من القيم الفكرية والإنسانية ، لا تعفى منها كذلك الأعمال الأدبية والفنية التى تختار « الأرض والفلاح » موضوعاً لها :

**أولا** : إخـلاص شديد للأرض من حيث هى مصدر الخير للغالبية العظمى من السكان فى بلد كان وما يزال يستند ويعتمد على الزراعة مصدراً للثروة . وانتماء قوى إليها كانتماء الابن لأمه . وهو انتماء ينبغى ألا تزعزعه ولا تؤثر فيه شكليات من أى نوع ولا يحد منه شيء من الابتعاد عنها لظروف طارئة أو قاهرة .

**ثانياً** : إيمان قوى بالفلاح ، على اعتبار أنه القوة الفعالة الوحيدة التى تحرص على أن تظل الأرض مصـدر إنتـاج متـزايد ، لتكـون بالفعـل منبع الخير والسعادة والرفاهية للجميع . ثم على أسـاس أنـه يمثل قيمة كبرى وكياناً ماديًّا ضخماً لا سبيل إلى تجاهله أو إنكار وجوده . فهو يقدم للمجتمع عملا منتجاً حيويًّا وفعالا ، وبالتالى فإن قيمته كإنسان عامل يجب أن تكون واضحة ومجسدة .

**ثالثاً** : الالتزام الواعى بقضايا كل من الأرض والفلاح ، التزاماً يستهدف الانتصار لهما ، ومعرفة مشكلاتهما ، والعمل على ضرورة حلها بإيجابية : ضماناً لبقاء الأم طاهرة نقية غير مستغلة أو مشوهة ، وأملا فى أن يظل الفلاح عاملا فعالا فى جو ملائم ومناخ معتدل ، لا يعكر صفوه شيء من استعلاء الآخرين ، أو استغلال المستغلين أو اضطهاد من قبل السلطة ، أو تناقض طبقى مدمر ، أو لا عدل اجتماعى مقيت .

**رابعاً** : الدعوة الصادقة المخلصة لتصوير حياة الطبقة الكادحة فى الأرض تصويراً واقعياً ديناميًّا ، ورفض أى شكل من أشكال التصوير أو التعبير غير الواقعيين ، اللذين يحاولان التمويه والتشويه وتزييف الحقائق والوقائع . هذه الصور التى تصدر من الطبقة

التى تجد مصلحتها فى أن يبقى الوضع - وضع الأرض والفلاح - على ما هو عليه . لأن كشف الحقائق ، وإبراز التناقض ، وتجسيد المساوئ ، ليس من مصلحتها هى ، بقدر ما فيه قضاء عليها إن آجلا أو عاجلا .

خامساً : الاعتقاد بأن « الأرض والفلاح » غير منفصلين عن المجتمع من حولهما ، ولا عن التطور العالمى ككل . ومن ثم فإنهما يجب أن يتطورا ويتقدما مسايرة للعصر والزمان وسنن الكون . كما يجب أن يكون تصويرهما على أساس أن واقعهما متحرك نام صاعد ، وليس واقعاً سكونيًّا ثابتًا جامداً . ليبرز دور تحريكه ودفعه إلى الأمام ، والثورة على عوامل التخلف والتقهقر التى تشده إلى الوراء . وهنا يأتى رفض الأشكال الأدبية والفنية التى تصورهما من خلال هذه الرؤية المتخلفة التى ترى فى ثباته وجموده وتحجره لوناً من ألوان المحافظة على واقع هذه ميزته وتلك أبرز سماته ! .

وإذا نظرنا فى مكتبتنا النقدية والأدبية لنرى إلى أى حد درست هذه العلاقة الجدلية بين الأرض والفلاح ، دراسة تتسم بالانحيازلهما معاً ، على أساس تلك القيم والمعايير الخمسة التى حددناها ، سنلاحظ أن هذه المؤلفات تكاد تكون معدومة وأن الموجود مما تعرض لهذا الموضوع قد سار فى اتجاهين : **الأول** : أسرف فى الرومانسية والبعد عن الواقع متوهماً أنه واقعى ، وإن انطلق من منطلق خاطىء تماماً . يصدق هذا على ما كتبته « بنت الشاطىء » فى كتابها عن « الريف المصرى » الذى تقول فى مقدمته : ( ولست أجد ما أتوج به كتابى هذا ، أفضل من ذلك العطف السامى النبيل ، الذى يغمر به جلالة الملك المعظم ، فلاحنا المصرى العامل . هذا العطف الذى يعرفه كل من تشرف بمعرفة جلالته ، أوسعد برؤية حال المزارعين فى مزارع « الخاصة الملكية » ولن يضيع الفلاح ، ما دام له من هذا العطف السامى ، نور قوى يبدد شيئاً من الظلام الحالك الذى يعيش فيه )[1] . فالكاتبة هنا تتوجه إلى قمة الأرستقراطية والظلم عساه يعطف بسموعلى الفلاح العامل ، بمثل عطفه على المزارعين فى مزارع ( الخاصة الملكية ) الذين هم أشبه بفلاحى الشرف إن صح التعبير ، فهم لا ينتسبون إلى الطبقة الفلاحية الكادحة بسواعدها وفئوسها من قريب أو بعيد ، ومجرد توجيه الكاتب دعواته وأفكاره إلى الطبقة الرأسمالية أو الإقطاعية أو الحاكمة المستغلة من أجل تغيير واقع يخدمها ، دليل كاف وقاطع على يوتوبية الكاتب ورومانسيته . كما أنه يوقع الكاتب فى تناقض وخطأ كبيرين ، إذ ليس من المعقول ولا من المتصور أن يمنح الرأسمالى مثلا جزءاً من أرباحه للعامل ، هكذا بحسن نية وعن طيب

---

(١) « الريف المصرى » - بنت الشاطىء - مكتبة ومطبعة الوفد ١٩٣٦ .

خاطر وبلا أى أمل . ولا يختلف الحال بالنسبة للعلاقة بين الإقطاعى والفلاح الأجير الذى يمتص دمه صباح مساء .

والثانى : تناول القضية من الزاوية الاقتصادية البحتة ، أو من الجانب الاجتماعى الصرف، وكلاهما فى حد ذاته مهم. ومنذ بداية الحرب العالمية الثانية وفى أعقابها أخذت كتابات المفكرين ودراساتهم فى هذين الميدانين تتوالى بصورة ملفتة . وكلها تركز على التناقض الطبقى فى الريف ، والصراع الاجتماعى المستتر فى أعماقه لأسباب اقتصادية مادية ، ثم تحاول وضع حلول علمية واقعية للمشكلات الحقيقية التى تعانى منها القرية فى مصر. ومن البحوث والدراسات التى تصدت لهذه القضايا، أو طرفاً منها، أو جزئية من جزئياتها : ( الحالة الاجتماعية فى مصر : عيوبها وطرق علاجها ) لمصطفى محمود فهمى المحامى ١٩٤٠ ، ( الإصلاح الزراعى : الملكية . الإيجار . العمل ) لمريت غالى ١٩٤٥ ، و ( مشكلات مصر بعد الحرب ) حسن عكوش ، محمد مصطفى الفيشاوى ١٩٤٥ ، ( مشكلاتنا الاجتماعية ) راشد البراوى ، دولار على ١٩٤٨ ، و ( مشكلة الفقر ) محمد عبد الرحيم عنبر ١٩٤٠ ، ( تاريخ مصر الاقتصادى والمالى فى العصر الحديث ) أمين مصطفى عبد الله ١٩٥١ . وكل هذه المؤلفات فى تعرضها للريف المصرى وفلاحه الكادح ، كانت تتناوله تناولا أبعد ما يكون عن اليوتوبية والرومانسية !

يرى الدكتور راشد البرواى (أن مشكلة الفلاح هى فى الواقع مشكلة مصر بجميع طبقاتها وهيئاتها وطوائفها ، وذلك لسبب بسيط جدًّا وهو أن الحياة الاقتصادية كل لا يتجزأ ، وعناصرها المكونة لها متصلة متشابكة بمعنى أن كل عنصر يؤثر فى الآخر ويتأثر به ) وينادى بأن ( نهيء للفلاحين الظروف المادية الملائمة أو الظروف الاقتصادية إن شئتم ، لكى يزاولوا الإنتاج السليم ويكسبوا عيشهم اللائق ، وبذلك يتمكنون من إشباع مطالبهم المادية والاجتماعية بأوسع ما تنطوى عليه هذه العبارة من معنى ) ثم ينتقل إلى مسألة يذهب إلى أنها شائكة ( وهى تتعلق بتوزيع الأراضى الزراعية ، فأود أن أقول بصراحة أن هذا النظام فى حاجة كبيرة إلى التعديل الذى يسترشد بمبادىء العدالة والمصلحة العامة كذلك )[1] .

---

(١) « مشكلاتنا الاجتماعية » ـ راشد البراوى ، دولار على ـ النهضة المصرية ١٩٤٨ ، ص ٢٥ ، ٢٩ . و« تاريخ مصر الاقتصادى والمالى فى العصر الحديث » ـ أمين مصطفى عبد الله ـ الأنجلو المصرية ط ١/١٩٥١ ـ ص ١٥٧ ، ١٥٨ .

وعن سوء توزيع الملكية الزراعية والمطالبة بالحد من الملكيات الكبيرة يتحدث مؤلفا كتاب « مشكلات مصر بعد الحرب » قائلين : ( الملكية الزراعية فى مصر ليست موزعة توزيعاً عادلا ، وتطورات الحياة الاجتماعية بعد الحرب تقتضى إعادة النظر فى توزيع الثروة . . فإنه من أحط الظواهر الاجتماعية هذا التفاوت الشاسع بين الطبقات فى مصر ، وتمتع نفر قليل من كبار الزراع بالضياع الواسعة وحرمان السواد الأعظم من الشعب ، وهم طبقة الفلاحين من النزر اليسير الذى يكاد يكفى قوت أسرته . فإن كيان الأمة قائم على سواعد صغار الفلاحين ، فهم مصدر خيراتها فى السلم وحصن دفاعها فى الحرب ، وإن الانقلابات الاجتماعية والمذاهب المتطرفة كانت أبداً نتيجة اختلال التوازن فى توزيع الثروات والفارق الشاسع بين الطبقات ) (١) .

ولم تقف تلك الكتابات عند حد تناولها للنظام الإقطاعى والعلاقات التى تسود فى ظله ، وإنما ينقد بعضها الطريقة التى يعامل بها رجال الإدارة والبوليس الفلاح المصرى ، وكيف أنهم لا يقيمون له وزناً وينكرون عليه شخصيته ويعتبرونه شخصاً غير واجب احترامه ، أو أنه لا يحتسب من « الهيئة الاجتماعية » كما كانوا يقولون ، مما يدفعه إلى عدم الشعور بأى حب للدولة أو للحكومة القائمة ، ويفقده الإحساس بالعلاقة الوثيقة بين الفرد والدولة ، ( لا يليق ونحن فى القرن العشرين وفى عصر الحرية والدستور والعلم أن تعامل الإدارة الفلاح المصرى هذه المعاملة التى فيها اعتداء على حقوقه المدنية والسياسية ، رعاية حقوق الفلاح الدستورية منوطة برجال الحكومة ، فيجب على أولياء الأمور أن يشددوا كثيراً فى منع هذه الاعتداءات على حرية الفلاحين وعلى حقوقهم لأن التمادى فى الاعتداء يقتل فى نفوس الفلاحين كل عاطفة نحو وطنهم ونحو أولياء أمورهم ، وفى هذا من الضرر ما فيه ، يجب أن يشعر الفلاح أن له حقوقاً وله كرامة وله شخصية وأن الموظف مأجور للعناية بصحته وبماله وبأمنه ) (٢) .

ولعل أهم تلك الكتابات وأعظمها شأناً عن الريف وأرضه وفلاحه ، مؤلف صغير الحجم عن ( الإصلاح الزراعى ) لمريت غالى ـ صدر فى مايو ١٩٤٥ ، قنن فيه كاتبه لمشروع إصلاح زراعى يعالج التناقض الموجود فى الملكية الزراعية ، ويضع الحدود العادلة لها ، على أساس من الدراسة الفعلية المستندة إلى إحصائيات دقيقة ، وتحليل عميق للحياة

---

(١) « مشكلات مصر بعد الحرب » ـ حسن عكوش ، محمد مصطفى الفيشاوى ـ ط ١ ١٩٤٥ ـ ص ٢٨ .

(٢) « الحالة الاجتماعية فى مصر : عيوبها وطرق علاجها » مصطفى محمود فهمى المحامى ـ ط ١ / ١٩٤٠ ـ ص ٨٠ .

الزراعية ، ولطبيعة المجتمع الريفى فى القرية المصرية . وقد نعجب إذ نرى مريت غالى يسعى بشكل إيجابى لتحديد ما كنا نطلق عليه : ( الكفاية والعدل ) فى نظامنا الاشتراكى . وإن دل هذا على شىء فإنما يدل على أن الاقتصاديين والاجتماعيين راحوا ينشرون مؤلفات قيمة بدأ تأثيرها الخصب فى خلق أدب وجمالية واقعية يمثلها محمود أمين العالم ، وعبد الرحمن الشرقاوى ، وسعد مكاوى ، وعبد الرحمن الخميسى ، ويوسف إدريس ، وكمال عبد الحليم ، ومحمد صدقى ، وفى إقامة مدرسة فلسفية ناشئة تجلو الطابع الوطنى والتحررى للفكر المصرى مع أبى سيف يوسف ومحمود العالم وإسماعيل المهداوى ، كما تنعكس فى مدرسة التصوير والنحت المصرية ( جمال السجينى ـ الجزار ـ محمد عويس ـ جاذبية سرى ـ جمال كامل ) وفى بعض روايات نجيب محفوظ وقصص محمود البدوى ، وفى فن البناء عند حسن فتحى ، بينما شرع حسين فوزى فى تكوين نظريته العامة فى الشخصية المصرية واضعاً مفهوم الحضارة فى موضع الصدارة . ومع أنه ابتداء من ١٩٤٠ انطلقت المدرسة الماركسية وأصبحت فى عامى ١٩٤٥/١٩٤٦ العنصر الفعال فى التطور الثقافى ، ومع أنه بوحى منها كان الاتجاه الواقعى فى الأدب والنقد ، وكان الانحياز للأرض وللفلاح ، فى قصص وروايات عدد كبير جدًّا من كتاب الرواية والقصة القصيرة ، فإن ناقداً أدبيًّا واقعيًّا لم يقدم لنا دراسة نقدية واحدة تبلور لنا هذه القضية على المستوى النقدى من خلال تحليله وتفسيره لبعض الأعمال الأدبية التى تدور حول « الأرض والفلاح » . هناك بطبيعة الحال كتابان صغيرا الحجم صدرا من قبل ، هما : « الفلاح فى الأدب العربى » لمحمد عبد الغنى حسن ، و« قضية الفلاح فى القصة المصرية » لحسن محسب ، لكنا لا نحسب أنهما من الممكن أن يتخذا نموذجاً لما نستهدفه من دراسة كهذه تتناول قضية كقضيتنا .

فى مجال الإبداع الروائى والقصصى نجد التعرض للقرية وللفلاح ابتداء من ١٩٠٣و١٩٠٥ عند محمود خيرت فى ( الفتى الريفى ) و( الفتاة الريفية ) و( عذراء دنشواى ) ١٩٠٦ لمحمود طاهر حقى ، و( زينب ) ١٩١٢ لهيكل و( الأيام ) ١٩٢٩ لطه حسين ، و( إبراهيم الكاتب ) ١٩٣١ للمازنى ، و( عودة الروح ) ١٩٣٤ للحكيم ، و( يوميات نائب فى الأرياف ) ١٩٣٧ و( حمار الحكيم ) ١٩٤٠ للحكيم أيضاً ، و( دعاء الكروان ) ١٩٤١ لطه حسين ، و( سيد العزبة ) لبنت الشاطىء ١٩٤٤ ، و( رجل المعجزات ) ١٩٤٨ لمحمد أمين حسونة ، و( بعد الغروب ) ١٩٤٩ لمحمد عبد الحليم عبد الله ، لكننا لا نظفر فيها جميعاً بالرؤية الاشتراكية ، التى تنبع من إيمان عميق بحق الإنسان فى الحياة الحرة الكريمة ، والتى تكشف كشفاً شاملاً عن الام الأرض والفلاح ، والتى تخطط للشخصيات الفلاحية تخطيطاً أيديولوجيًّا يضفى عليها من الواقعية والصدق

التاريخي بعداً لا يستهان به ، بمثل ما نجد في « الأرض » ١٩٥٣ لعبد الرحمن الشرقاوي ! وأظن أن هذه النتيجة تكاد تنسحب على الدراسات القليلة الصغيرة المتفرقة التي قدمت قبل ( الروائي والأرض ) ١٩٧١ للدكتور عبد المحسن طه بدر . لقد دخل الميدان متسلحاً بالوعي ، وبالإيمان الحقيقي والانحياز الطبقي والعقدي والفكري للأرض والفلاح . وحاول أن يبحث في أعمالنا الروائية عن الصور التي يحبها « للأرض والفلاح » في روايات أجيال ثلاثة من الكتاب : يمثلهم هيكل في ( زينب ) وتوفيق الحكيم في ( يوميات نائب في الأرياف ) وعبد الرحمن الشرقاوي في ( الأرض ) و ( الفلاح ) ثم عبد الحكيم قاسم في ( أيام الإنسان السبعة ) .

ودارس هذا الكتاب يحتاج إلى دراسة كتاب سبقه يناقش « تطور الرواية العربية الحديثة في مصر » ١٨٧٠-١٩٣٨ ، وكتاب آخر تبعه « حول الأديب والواقع » مارس ١٩٧١ . وهو في الأول لا يكشف بوضوح رؤيته الانحيازية العقدية والأيديولوجية وإن ظهرت مسحة الارتباط بالواقع في تفسيره وتقويمه وتحليله النماذج والأدب والأدباء . كما لا تبدو حدة القاضي في الحكم الذي يستبعد بلا رحمة ولا هوادة من لا يتفق وأحكام القانون المسبق وضعه ، فقد شغله التاريخ الأدبي ، والتقويم النقدي ، والاختيار الفني الذكي . أما الكتاب الثاني ، فلا يخرج عن كونه تطبيقاً نقديًّا للنظرية التي أرسى المؤلف دعائمها في ( الروائي والأرض ) . وإن كان التطبيق هذه المرة قد استغرقه الشعر ، حيث تناول شاعراً عربيًّا ( نزار قباني ) وشاعرة عربية ( فدوى طوقان ) وروائيًّا عربيًّا ( مطاع صفدي ) ، وكأنه أراد تنويعاً في تطبيقاته فلا تقتصر دراساته على الأعمال الروائية المصرية وحدها ، وإنما تشمل نتاجاً شعريًّا عربيًّا آخر .

وإذا كان الكتاب يعتمد أساساً على أن ثمة صلة وثيقة بين الأديب والواقع ، فإنه يحاول تحديد مدى هذه العلاقة ، منطلقاً من فرض يتمثل في أن كل عمل أدبي يتكون من عناصر ثلاثة : أولها : الذات المبدعة ، وثانيها : صور الحياة التي يطرحها الواقع أمام الأديب في الإطار الاجتماعي الذي يعايشه ، وثالثها : موقف الأديب من الواقع أو « رؤيته » له . هذه « الرؤية » هي التي تحكم علاقة الأديب بالواقع ، وتحكم بالضرورة اختياره منه . كما أنها تحدد له موضوع فنه ، والزاوية التي يتناول منها الموضوع ، وطبيعة الصور التي تكون لبنات هذا الموضوع . ( ص ٢٨ ) وبعد بلورة مفهوم « الرؤية » يشير الكاتب إلى بعض المذاهب الأدبية الكبرى ليرى مدى العلاقة التي كانت تربط بين الأديب وواقعه في الأدب الكلاسيكي الأوربي ، وفي الأدب الرومانسي ، وفي المذاهب الواقعية بكافة صورها وأشكالها - ثم في التيارات الأدبية الحديثة والمعاصرة . مستفيداً من الدراسات النفسية والنقدية والحضارية التي تعرضت لتلك المذاهب والتيارات .

والكاتب ينحاز للاتجاه الواقعي الاشتراكي انحيازاً تامًا ، ويبدو أنه يصوغ رؤيته فى ضوء آخر ما وصل إليه هذا الاتجاه عند روجيه جارودى ، كما يوحى بذلك قوله ص ٣٨ ، ( . . وبعد فنحن لا نطلب من الفنان شيئاً سوى أن يكون إحساسه بالواقع عميقاً وصادقاً ، ونحن نعرف بالضرورة أن مثل هذا الموقف سيؤدى بالضرورة إلى وقوف هذا الفنان والأديب موقفاً تقدميًا وإنسانيًا ، وهو حر فى اختيار أدوات فنه طالما أن هذه الأدوات قادرة على الكشف عن رؤيته وتوصيلها إلينا . إذا ظهر من هذه المقدمة أننا نطالب برؤية واقعية فإن هذه الواقعية واقعية رحبة بلا قيود ولا ضفاف ) . غير أن الملاحظ أن رؤيته الواقعية محددة ومقيدة . فهو يشترط لتكامل الرؤية الفنية لدى الكاتب الواقعي أن تكون : واضحة ، عميقة ، متكاملة ، كما يرى ضرورة انحياز الأديب إلى القوى التى تدفع إلى طريق المستقبل وتجسد أشواق الإنسان وأحلامه ، ويؤمن بحتمية مساهمته فى عملية تغيير واقعه ، « ويمكن له أن يعلم وأن يمتع » ( لا نشترط عليه فى ذلك كله إلا أمراً واحداً هو أن يكون عميق الحساسية ، يعرف سر أداته الفنية ولا شيء أكثر من ذلك) ص٣٢ . إن الأرضية الثابتة التى يتحرك على قاعدتها هى كل التعاليم والقيم التى طالبت بها « الواقعية الاشتراكية » من أيام جوركى وكارل رادك ، وجورج بليخانوف ، وشوبانج ، وبيلنسكى ، وغيرهم . ولئن كان قد ترك للفنان حرية اختيار أدوات فنه ، ومعرفة أسرارها ، فإنه جعل ذلك فى خدمة الرؤية الواقعية ومن أجل توصيلها إلينا ! وعلى هذا تصبح الصورة الأدبية عملية لتشكيل المضمون وإبراز عناصره وتنمية مقوماته ، ولا تكون العملية النقدية فى هذه الحالة وقفاً على دراسة الصياغة فى صورتها الجامدة فحسب بل هى استيعاب لكافة مقومات العمل الأدبى وما يتفاعل فيه من علاقات وأحداث وعمليات . ذلك أن المضمون فى جوهره أحداث تعكس مواقف ووقائع اجتماعية . ولما كان الأدب هو تعبير عن الحياة الإنسانية فى تفاعلاتها المتشابكة ، فإن موضوع العمل الفنى هو حياة الإنسان أو موقف من حياة الإنسان فى إطاره الاجتماعى وصلاته ومفهوماته وحركته ليسيطر على قوى الطبيعة .

هو اللحظة الراهنة التى هى حركة وأثر وجزء نابض من كفاح الإنسان فى سبيل حياة أفضل : كفاحه ضد قوى القدر ، وضد العجز ، والضعف البشرى الذى صنعته أوضاع معينة . ومن هنا فإننا لا نلاحظ اختلافاً ما بين نوع الأدب الواقعي الذى يطالب به د . عبد المحسن بدر وبين ذلك الذى طالب به الواقعيون الاشتراكيون إن فى روسيا أو فى مصر . إنه أدب ( يؤمن بالإنسان ويفتح أمامه طريقاً إلى المستقبل . . يربط إنسان الغد بإنسان اليوم . ويؤمن أن إنسان اليوم البطل ليس إنساناً بلا نسب . وينبع من إدراك عميق للتاريخ ، وفهم دقيق لكل القوى التى صنعت التاريخ . يقاوم الأخطار التى تهدد حياة

الإنسان . ويصون شرف الثقافة من الامتهان . ولا يزيف الحياة والواقع )[1] كذلك فإنهم سبقوا إلى مطالبة الأديب الواقعى بأن يقف موقفاً ما من الحياة يدافع عنه ، موقفاً مميزاً واضحاً له ارتباط قوى بمشاركة الأديب فى الأحداث التى تجرى . لأنهم ينظرون إلى الأدب على أنه نوع من العمل لا يمكن أن تنقطع صلته بالتجارب والأعمال الأخرى التى يؤديها الأديب فى حياته ، فهو مرتبط بها أيما ارتباط . يعكس نشاطاته الاجتماعية وموضعه من المعركة .

وإذا حاول الباحث المتأمل معرفة شىء مفصل عن تصور الكاتب لما ينبغى أن يكون عليه «الشكل» الفنى ووضعه وأهميته بالقياس إلى شرحه المسهب فى المقدمة عن الرؤية الواقعية ، لما ظفر بما يشبع نهمه أويرضى فضوله . وأغلب الظن أن الناقد آثر أن يدرك هذا من طريقة تفسيره وتحليله ونقده للأعمال الروائية ذاتها . وبدا ذلك واضحا فى تناوله « لزينب » و« للأرض » و« الفلاح » و« يوميات نائب فى الريف » وأخيراً لرواية عبد الحكيم قاسم « أيام الإنسان السبعة » . وليس من شك فى أنه كان ذكيًّا بارعاً ، إذ لم يدفعه الإخلاص لقضية الواقعية الاشتراكية ، إلى شىء من التعصب المقيت الذى يقوده إلى الحماس الزائد على الحد لتأييد الروايات التى لم يظفر فيها إلا بالهدف سافراً دون فن . فالرواية الواقعية الصادقة هى التى توازن بين الفكرة وبين القيم الفنية ، حتى لا تعجز عن شق مجراها التأثيرى فى نفوس الجماهير ، ودفعهم إلى تغيير حياتهم وواقعهم . لابد أن تحقق البناء الفنى وتصوير الشخصيات ، ودقة الربط بينها وبين ما تحمله أوتفصح عنه من حس أومعنى ، فلا يجوز أن تسمى رواية أية كتابة لا تتخذ لها صورة فنية سليمة وجميلة لمجرد أنها تتحدث عن هدف أو فكرة أوعقيدة حبيبة إلينا أثيرة لدينا .

من هنا تبرز حقيقة أن الواقعية الاشتراكية فى أنقى صورها ليست تبريراً لنقص الموهبة أولفقدان البناء الفنى . وهى لا تعنى أن نسجن الفن فى قوالب جامدة ، أوأن نسقط من حسابنا التذوق الدقيق ، أوأن نستبدل باللغة هراء ولغواً . إنها لا تعلى من شأن جانب على حساب الجوانب الأخرى ، وإنما بالاختيار الدقيق والتنسيق المحكم والتوفيق بين الأجزاء تجمع إشعاعات متفرقة لتخلق منها ضوءاً ولهيباً : ضوءاً ينير الأطواءالنفسية ، ولهيباً حيوياً خلاقـاً يذكى عصارة الحياة بتعميق معانيها الإنسانية، إن ثمة وحدة متفاعلة وموجدة بين كل هذه العناصر ، ينتج عنها فى النهاية العمل الفنى ككائن حى يتنفس برحابة من خلال أكثر من رئة : الوضع الاجتماعى . ذاتية الكاتب . طريقة الأداء الفنى .

---

(١) انظر مقال عبد الرحمن الشرقاوى ( محنة الأدباء ) فى جريدة المصرى ـ العدد ٥٤٥٧ ـ ١٩٥٣/٢/٥ ص ٨ .

وعلى هذا النحو تتحدد قيمة الروايات الفنية التى دارت حول الأرض والفلاح والتى درسها الناقد دراسة موضوعية . فقرية زينب عند هيكل هامدة بلا مشكلة لا يتحرك منها إلا ذلك الجزء المتصل بزينب وحبها ، ( ولذا كانت الحركة مفروضة على القرية ، فرضتها وحددت اتجاهها مشكلة المؤلف لا مشكلة حقيقية فى القرية فمن الطبيعى أن تبدو شخصيات الرواية كالأشباح بلا حياة ، وأن تصمت حين يريد لها المؤلف أن تصمت ، وحين تتكلم فإنها لا تتكلم بصوتها ولكنها تتكلم بصوت المؤلف ، وتبدو الشخصيات كقطع من الشطرنج يحركها المؤلف كما يحلو له لأن كل شىء صناعته الخاصة وعاطفته الخاصة وتصوره الخاص ) ص ٦٥ . هنا ذات الكاتب فقط هى الموجودة . أناه هى الطاغية . طبقته هى المسيطرة . فكره ونظرته ومشكلته ووضعه الطبقى هى الأمور التى تشغله ، ومن ثم شغلت الرواية من أولها إلى آخرها . وابتعدت « الأرض » وأهمل « الفلاح » ، وافتقدت الرواية التماسك والوحدة المتفاعلة بين العناصر الفنية والموضوعية ، واختل توازن بنائها العام . وفى تصورى أن عيوب هيكل فى ( زينب ) لا ترجع فقط إلى ( أنها العمل الفنى الرائد الذى شق الطريق ومهده وظهرت عليه بوضوح آثار المخاض الأليم ) ص ٧١ ، وإنما لكونها تعبيراً عن وعى طبقى عميق بمصالح البرجوازية التى ينتمى إليها هيكل : فكراً وإحساساً ومعايشة ودفاعاً عن مصيرها وتمجيداً لقيمها . وليس أدل على ذلك من أنه يظل مصرًّا على موقفه من « الأرض والفلاح » حتى بعد الحرب العالمية الثانية ، ورياح التغيير تجتاح ليس فقط المجتمع العالمى ، وإنما المجتمع المصرى بعامة وريفنا منه بخاصة .

يقول محمد حسين هيكل فى مقدمة (صور من الريف) لمحمد زكى عبد القادر: (أليست هى ذكرى الطبيعة البارعة التى ألهمت الموسيقى موسيقاه بحفيف شجرها ، وغناء طيرها ، وترانيم أبنائها بما تتنفس عنهم عواطفهم البريئة الساذجة ، والتى ألهمت المصور صوره بأشجارها الباسقة ، وبنائها اليافع وجداولها وغدرانها وحيواناتها الجميلة السعيدة ) ويستمر فى تفصيل وجهة نظره فيقول : ( وإننى واثق من أن قراءك سيشعرون بمثل ما شعرت أنت به إذ كنت تكتب فصول هذا الكتاب . سيشعرون بها فى حياة الريف من بهجة مطمئنة هادئة لا تهز الأعصاب ولا ترهقها ، ولكنها تذهب بالنفس إلى عالم من الخيالات الجميلة التى تنبعث إلى الهواء من كل ما فى الريف من مظاهر الروعة والبهاء ، وسيرون هذا الحب الريفى المتألق على جبين كل فتى وفتاة ، يبعث جو الريف إليهما الصحة وحب الحياة والحرص على تخليدها ، ويحزنون مثلك للحب الأسيف والأمل الذاوى والوفاء القتال ، وسيقفون معك على هذه المقابر الريفية المتواضعة تتحدث عن الموت حديث عظة وعبرة ) [1] .

---

(١) « صور من الريف » محمد زكى عبد القادر ـ دار التحرير للطباعة والنشر ، ١٩٤٩ ـ ص ٦ ، ٧ .

فالنبات والأشجار والجداول والغدران والحيوانات « الجميلة » ، « السعيدة » ، والشمس والقمر والنيل والنجوم وحفيف الشجر هي كل ما بالريف المصرى فى ١٩٤٩ ، وهى التى تشدنا إليه وتجعل الكاتب مبرزاً إن أشاد بها ووقف عندها وتغنى طويلا بمحاسنها ، بينما « الإنسان » « الفلاح » الذى يرتبط وجوده بهذه الأشياء المادية جميعاً ، فكأنه غير موجود ، وهو الذى يفعل هذه العناصر ويتفاعل معها ووجوده مرتبط بوجودها ، بل إنها نتاج عمله وكدحه . إن الفارق الزمنى بين زينب ١٩١٢ و« صور من الريف » ١٩٤٩ لم يحدث تأثيراً لا على الريف ولا على الحياة المصرية . فالريف هو هو . ونظرة هيكل له لا تختلف . لا لشىء إلا لأنه ينظر إليه من خلال الرؤية الرومانسية التى لا تتعمق الواقع ، ولا تهمها معرفة الحقيقة ، ولا تشعر بمأساة « الأرض » وآلام « الفلاح » فى قرانا ، وإنما يكفيها التشدق بحياته البسيطة الهادئة الناعمة فى الحقل أو فى البيت . وحياته ليست كذلك بطبيعة الحال . فالفلاح عندهم طيب ، ساذج ، سمح ، خجول ، راض ، سلبى ، ومع كل ذلك فإنه أسعد الناس طرًّا كما يقول الرومانسيون . وليست هذه هى الصورة الحقيقية لأرضنا ولا لفلاحنا ، فقط إنهم نظروا إليها من عل .

ولا تقل الرؤية الفكرية المثالية فى ( يوميات نائب فى الأرياف ) بعداً عن الواقع فى تصويرها لأرضنا وفلاحنا عن رؤية الرومانسيين . ذلك أن الحكيم فى أدبه يصدر عن تأملات فكرية مثالية مفروضة على الواقع ، إذ يتقدم إليه وقد تسلح بفكرة مثالية كونها مسبقاً عنه ، وإذا لم يستجب الواقع لفكرته فإنه يضطر لفرض الفكرة عليه بقدر ما تسمح به أدواته الفنية . . وعلى عكس رؤية هيكل للقرية والفلاح جاءت صورة الريف المصرى من خلال كتابات الحكيم : ريف قذر ، تكاد حياة الإنسان المتحضر فيه تكون مستحيلة ، يسكنه بشر بلهاء وساذجون ومتخلفون لن تعدم أوجه شبه بينهم وبين الحيوانات التى تعيش بينهم ، سكان كوكب آخر لا يملكون من أمر نفوسهم شيئاً . قوم بلا حيلة وبلا طموح أو أحلام ، بدائيون مستسلمون لقدرهم ! لقد بلغ الحكيم فى تصويره لتخلف القرية والفلاح درجة تدفعنا إلى اليأس من كل إصلاح . وليس هذا هو الواقع بطبيعة الحال ، إنها صورة مختلفة معاكسة مناقضة له ، وتشهد « عودة الروح » ضد مؤلفها وموقفه غير الإنسانى من فلاح وقرية النائب الذى ذهب إلى الأرياف غريباً عنها ، بينه وبينها حجاب الوظيفة الميرى واختلاف النشأة والفكر والتطلع ، لأنه فنان ذاهل متأفف على استعداد لأن يضحى بواقع الأرض والفلاح على مذبح أفكاره المثالية ، مما أفقد الواقع وجوده الموضوعى ، وتحول إلى أداة تعرض أفكار المؤلف المستمدة من واقع أجنبى تماماً .

وتظل الأرض ويبقى الفلاح ، فى انتظار الابن المخلص البار ، الذى يشعر بارتباط قوى لا ينفصم بأرضه وترابه ، والذى يؤمن إيماناً راسخاً بأهله الفلاحين الكادحين ، والذى

يشغله تمثل واضح لقضايا كل منها ، ويؤرقه ما يستشعره من الامها ومن الصراع الطبقى الذى يدمر حياتها ، حتى يأتى فى عام ١٩٥٣ عبد الرحمن الشرقاوى الفنان الفلاح الذى كان قد حدد موقفه الصريح من هموم ومشاكل وتناقضات « الأرض » و« الفلاح » فى ريفنا المصرى . وتدل كتاباته فيما قبل نشره « الأرض » مسلسلة بصحيفة ( المصرى ) على التزام واع بقضايا مجتمعه . وتتميز رؤيته بالصدق والعمل والشمول والاتساع والتكامل ، كما يؤمن بأن الواقع فى دينامية وحركة وتطور ، ويدرك أثر الزمن على تطور الأحداث وصورة البشر ، ولا ينظر إلى قضايا « الأرض » و« الفلاح » منفصلة عن قضايا المجتمع ككل ، وقضايا العالم بأسره . .

والشرقاوى فى كل ما كتب قبل الثورة يؤيد تأييداً كاملاً كفاح الفلاحين الأجراء الذين يضحون بكل شىء وبأغلى شىء دفاعاً عن أرضهم وعرضهم وترابهم . وما أكثر ما ناقش الوضع العام فى قرانا المصرية من حيث انزواؤها اللا إنسانى ، وحصارها الطبقى ، وفقرها المادى والثقافى . إنه أخذ ينظر إلى الريف المصرى نظرة جد مختلفة وجديدة ، عمادها الفهم السليم ، والإدراك الواعى ، والإحاطة الشاملة بكل ظروفه وملابساته ، والعوامل الجذرية التى أدت إلى انهياره ، إلى أن عبرت عن نفسها قبل ثورة ١٩٥٢ ، عندما حدثت فى بعض مناطق الريف حوادث تشير إلى هذا الشحن الثورى ، من أهمها الحادث المعروف فى عام ١٩٥١ بثورة الفلاحين فى قرية « بهوت » الواقعة فى إحدى المناطق التى تملكها أسرة البدراوى . وكذلك الثورة الفلاحية التى حدثت فى أملاك الأمير محمد على وتدخل البوليس حينئذ لسحقها .

وهناك قصة قصيرة بعنوان « الخادم » نشرها الشرقاوى فى ( المصرى ) العدد ٥٢٦٢ صبيحة الثورة فى ١٩٥٢/٧/٢٣ ص ٨ تصور ثورة الفلاحين بزعامة ( هنداوى ) ابن الريف المخلص الذى عاد من المدينة ليلتصق بأهله الفلاحين ويحنو عليهم ، بعد أن تعرت أمامه المدينة بكل مساوئها . ويتزعم ثورة عارمة ضد العمدة وجبروته وسيطرته وعنجهيته وظلمه وتسخيره الفلاحين الفقراء . وإذا بالقرية تصحو والأرض تنبض بالحركة والفلاحين لا ينامون وأصبحوا يناقشون ، لدرجة أن واحداً منهم قال للعمدة (لا . .) ذات مرة، فتبعه الآخرون . حتى الأطفال الذين كانوا يجرون من فرط الاحترام عندما يلوح العمدة لهم من أول الطريق ، أصبحوا يستمرون فى اللعب والعمدة يمشى تحت كرة القماش التى يتقاذفونها . إن الجماعة كلها تتحرك . القرية من أولها إلى آخرها تثور وتنتقم من الظلم الذى عاشت فيه طويلا . وتبلغ الأزمة ذروتها حيث يصفع « هنداوى » العمدة على وجهه . . وبعدها يلطخه فى الطين ، بين ضحكات الفلاحين وسرورهم ! الفلاح هنا مختلف تماماً . إنه ثائر ، قوى ، متمرد ، ذكى ، يعرف القوى التى تنهشه جيداً ، ويستطيع تعريتها وفضح عيوبها .

و « هنداوى » مثل بقية شخصيات الشرقاوى ، عبد الهادى ، محمد أبو سويلم ، الشيخ يوسف ، عبد العظيم ، عبد المقصود أفندى ، شخصيات تعكس صلابة الرأى ونقاء المتجه وسخاء الروح ، شخصيات حية محددة الملامح واضحة القسمات ، لا تعيش فى فراغ ، ولكنها تعيش زمانها ومكانها ، لأنها بلحمها ودمها وخوفها وقلقها وتمردها مشدودة إلى الأرض ملتصقة ببيئتها ، تحكم تصرفها دوافع وحاجات إنسانية حقيقية ولا تحكمها قيم مجردة مطلقة . إنها تحمل كل الملامح الأصيلة التى غرستها بيئة الزراعة والكفاح الشاق فى نفوس الفلاحين . وبصرف النظر عن أن قصة « الخادم » كتبت قبل أو ليلة الثورة ، فإنها بكل تأكيد ساهمت ـ مع غيرها ـ فى الإرهاص للثورة التى خدمت الفلاحين بإصدار أول قانون للإصلاح الزراعى بعد شهر ونصف من قيامها . وهم القطاع الذى شغل فكر عبد الرحمن الشرقاوى وفنه ، لأنه فلاح ابن فلاح . فليس بدعاً أن ينحاز بعد الثورة انحيازاً كليًّا لهم . وليس غريباً أن يستمر فى الكتابة عنهم ولهم . ومن ثم كانت « الأرض » ١٩٥٣ فعاد الشرقاوى يطرح قضية الطبقية أكثر حدة وصرامة ، فالجانى والضحية وجهاً لوجه وبغير خفاء . . وإذا بالأرض ـ كعمل روائى ـ تستقطب حركة القرية كلها : عناية بها وحرصاً عليها وخدمة لها ، وضنًّا بها أن تموت عطشاً ، أو تموت لتصبح طريقاً إلى سراى الباشا . وإذا بدفاع الفلاح وترابه ومائه هو مصدر الحركة الحية والنابضة فى معظم أجزاء رواية « الأرض » . وقد استغل الشرقاوى موهبته الفنية النادرة فى سبيل إبراز وجهة نظره فى الدعوة إلى تحقيق العدل الاجتماعى والحرية السياسة للفلاح ، فأخرج عملا فنياً جريئاً يحمل كل مقومات الرؤية الواقعية الاشتراكية . لأن الشرقاوى يكشف عن موقف أيديولوجى خاص ويتميز بعمق النظرة الإنسانية وشمولها . القرية فى ( الأرض ) وإن هزمت فى قضية شق الطريق الزراعى فى ذاتها ، فإنها اكتسبت معنى التجربة ، وهذا واضح فى سلوك شخوصها ، وكأنما أراد لها الشرقاوى أن تتأهب لجولة أخرى فاصلة . ومع تسليمى بكل ما ذكره د . عبد المحسن بدر عن رواية ( الفلاح ) وما اعتورها من ضعف فنى ، فإنى لا أوافقه إلا على بعض ما أورده من جوانب النقض فى تكنيك الرواية الأرض أو فى طبيعتها ، وإن كنت ألتمس للشرقاوى كثيراً من العذر إذ تعاطف فى ( الأرض ) مع الهدف الأسمى الذى وضع الرواية من أجله ، فى جو كان المجتمع فيه معبأ بأفكار نضالية ودعوات وفكر ثورية تقدمية . يدعو إليها بسفور ، وينادى بها فى كل الأشكال الفنية وبكل وسائل التعبير . وأحياناً ـ ولفترات مؤقتة ووجيزة جداً ـ قد يعتبر الكاتب المرتبط الملتزم الأهداف الفنية جزئية ، يشغله عنها ـ إلى حين ـ سعيه لبث فكرة أو تأييد رأى أو توجيه الجماهير أو توعية الناس .

وأنا لا أضحى بالفن فى سبيل الهدف كما قلت ، ولكنى لا أنسى مطلقاً أن الشرقاوى كان شاعراً فى روأيته ، وكان فناناً فى أرضه ، وكان إنساناً مع فلاحه وقريته . كما لا أنسى

أبداً أننى كنت أقطع ثمانية كيلو مترات سيراً على الأقدام لأذهب إلى المدينة المجاورة صباحاً حتى ألحق ببائع الصحف لأشترى ( المصرى ) كى ألتهم ( الأرض ) بالذات ، ثم أتلوها على الفلاحين من أهلى وأبناء أرضى وقريتى .

فالشرقاوى كان أحد الذين يقرأ لهم بشغف كبير ونهم عظيم وفهم عميق وإعجاب شديد . ولست مع د . عبد المحسن بدر فى أنه يرد جوانب النقص إلى رؤية الشرقاوى التى كانت ( كأى رؤية رائدة ) ص ١١٩ بمثل ما فعل مع هيكل . فالشرقاوى يفهم أصول الفن وتقنياته ، لكنه ينحاز أكثر للهدف الأشرف والأسمى حينذاك . مع أن وحدة القضية المطروحة ، وضيق المكان الذى تتحرك فيه ، قد ميز ( الأرض ) بتماسك الشكل الفنى إلى حد كبير ، مما ضمن لها لوناً من الحرارة الدرامية التى حرمتها أعمال روائية سابقة . وهل كان أهلنا يتساءلون عن شىء من هذا ونحن نقرأ لهم فصول « الأرض » ، إذ نحن جلوس على التراب أو على الترعة أو تحت شجرة جميز عريقة أو على ضوء مصباح غاز ضئيل ! وهم مبهورون لأنهم يجدون « الأرض » أرضهم تتحرك « والفلاح » فلاحهم يتنفس ويثور !

إن فرحتنا بظهور « الأرض » للشرقاوى ١٩٥٣ ، لا تقل عن استبشارنا الكبير بمولد فنان شاب يملك مواهب الإبداع والخلق ، بقدرة ووعى وصدق ، وتبدو لديه منذ الآن رؤية واقعية شمولية . أهنىء الدكتور عبد المحسن بدر على نجاحه فى تجسيدها وتلمس مقوماتها وتحليل أبعادها ، والتعرف على الوسائل الفنية والأسلوب البنائى الجديد الذى استخدمه عبد الحكيم قاسم فى ( أيام الإنسان السبعة ) . إن عبد الحكيم قاسم كما يبدو من روايته عايش فعليًّا وواقعيًّا الأرض والفلاح فى قريتنا المصرية . والحق أن المعايشة أهم بكثير جدًّا من الدراسة المستوعبة . فإن معاناة الحياة لا تكسب الأديب معرفة بها فحسب بل وإحساساً بوقعها . وهذا الإحساس هو الذى ينفث الحرارة فى الأدب . وهذه الحرارة هى التى تثير القارىء أو السامع وتنفذ إلى وجدانه وتحدد بصيرته . وبذلك يؤدى الأدب وظيفته الحيوية الإنسانية . والأديب المعانى للحياة يجد أكبر العزاء بل والمتعة فى أن يشعر بأنه يشارك إخوانه فى الإنسانية فى محنهم ويجاهد فى سبيلهم وينير لهم سبيل الخلاص .

وجاء بناء رواية ( أيام الإنسان السبعة ) بناء فنيًّا محكماً بما تتضمنه من مثل إنسانية كان من شأنه أن يهز المشاعر ويحرك قوى الفكر ويجعلها أكثر رسوخاً وأعظم ذيوعاً فى الوعى . وليس ثمة شك فى أن تصوير التجارب الإنسانية تصويراً فنيًّا على هذا النحو يكون أقوى إقناعاً من مجرد سوق الفكرة أو العقيدة أو الرأى تجريديًّا .

ولقد أفاد عبد الحكيم من التجارب الروائية السابقة عليه ، فلم تبرز روايته الموضوع وحده وتلتزم به دون اعتبار للذات ، كما كان يفعل الطبيعيون والواقعيون الاشتراكيون حين

عزلوا « ذات » الكاتب عزلا تعسفيًّا جائراً ، وحالوا بينه وبين العمل الفنى الذى يصدر عنه أصلا . . ونظراً لأن عبد الحكيم قاسم يتسلح برؤية شمولية فإنه أدخل فى عناصر روايته الشكل والمضمون ، كما أدخل الذات والموضوع . وجعل من مهمته أن تكون الرواية من أجل الحياة ومن أجل الفن معاً ، فهى تعبير وتصوير للحياة ، والحياة كل هذا مجتمعاً . فالامتزاج الكامل بين الذات والموضوع ، أو بين الشكل والمضمون ، وكذا موقف الفنان من الحياة ، وتعبيره عن تناقضاتها ، وبين التزامه بقواعد الشكل الفنى الذى يعبر فى إطاره وبوسيلته يحدث تلاؤماً كاملا ووحدة حقيقية بين كل هذه العوامل . إن النتاج الفنى ؛ أى عالم الواقع الفنى يولد نتيجة لقاء الفنان بالحياة ، نتيجة لتعرف الذات الملهمة بموضوع الواقع . .

هذه الخصائص فى الأغلب تتوفر فى أول رواية لهذا الأديب الشاب . ونحن عندما نتحمس لها فإنها لأنها تجدد فينا ( الأرض ) عندما حملت رؤية الشرقاوى الجديدة إلى أرضنا وفلاحنا . وإن أخشى ما أخشاه أن تفعل المدينة فعلها الساحر المفتت المدمر فى عبد الحكيم ، فتمزق أيامه السبعة ، وتحيلها إلى ملايين من الذرات والثوانى والدقائق والساعات والمشكلات التافهة ، فتبتعد معايشته للقرية ، وتقل زوراته لأهله الفلاحين ، ثم تتناقص رويداً رويداً ، ثم تندر قليلاً قليلاً ، ثم تنمحى تماماً تماماً . . ويعود بعدها ليقدم « الفلاح » أى فلاح آخر والسلام !! أخشى . . أقولها وأنا أضع يدى على قلبى !!

وتبقى بعد كلمة تحية مزدوجة للناقد الأديب الدكتور عبد المحسن بدر إذ تحمس فى الكشف والدفاع عن هذا الفنان الشاب وجعله ممثلا لاتجاه ولجيل معاصر ، وإذ تنبه إلى أن الأرض والفلاح عندنا فى حاجة إلى مثل هذه الدراسة النقدية الواعية الملتزمة المؤمنة التى نتمنى لها أن تواصل السير على الدرب نفسه فتنقب عن صورة الأرض والفلاح فى أعمال روائية أخرى .

***

# - ٧ -

# ظواهر أدبية
# يثيرها كتاب جامعى

فى دراستنا التى دارت حول « الأرض والفلاح » فى « الروائى والأرض » أشرنا إلى كتاب للأستاذ الدكتور أحمد هيكل يحمل عنوان « الأدب القصصى والمسرحى فى مصر منذ سنة ١٩١٩ حتى قيام الحرب العالمية الثانية » . وكنا قد استشهدنا به على أساس أنه نموذج من تلك النماذج التى يحصل بها أصحابها من المؤلفين على جوائز الدولة التشجيعية ، بعد أن يكونوا قد تقدموا بها للترقية إلى وظائف الأستاذية الجامعية ، أو « الأستاذية المساعدية » إن صح التعبير .

وإذا كنا من جانبنا قد أثرنا بعض القضايا المتعلقة بجوائز الدولة ونحن بصدد الحديث عن كتاب الدكتور عبد المحسن بدر ، فإن كتاب الأستاذ الدكتور هيكل هذه المرة هو الذى يثير عدداً من المسائل ، ويوقظ مجموعة من التساؤلات التى تبحث عن إجابات موضوعية صادقة ومخلصة من أجل تثبيت دعائم البحث الأكاديمى التى تحدد معالم حياتنا العلمية فى المستقبل ، إنْ فى إطار الجامعة أو خارج دائرة الحرم الجامعى ، لأنها فى هذه الحالة ستكون قائدة ورائدة وموجهة ، بل ستصبح النموذج الذى يجب أن يحتذى ! ولن يكون من مهمتنا هنا أن نتساءل عن المعايير التى يقوم على أساسها العمل الذى يتقدم به صاحبه للترقية إلى وظيفة جامعية أعلى : هل تستند فقط إلى مجرد تقديم أى شىء ، دون نظر إلى جدته أو جديته ، موضوعيته أو علميته ، أمانته أو دقته ، عملا بتصور أنه ما دام المعنى بالأمر يعمل فى الجامعة ، فإن كل ما يفعله علمى ، وكل ما يكتبه موضوعى ، وكل ما يتقدم به صالح وممتاز ؟ ! كذلك سوف نطرد من أذهاننا ذلك الشيطان الرجيم الذى قد يوحى لنا بالتساؤل عما إذا كانت هنالك قوانين ملزمة بضرورة أن يكون البحث المقدم للجامعة فى موضوع جديد لم يطرق من قبل ولم يسبق أن تناوله الدارسون والباحثون والنقاد من قريب ؟ فمثل هذا الاستفسار لا يدل إلا على سذاجة وغفلة ، إذ كيف يوضع هذا الشرط بالنسبة للطلاب الذين يتقدمون ببحوثهم للحصول على درجة الماجستير

أو الـدكتـوراه ، ويغفل هنا ؟ حتى وإن أهملته اللوائح ، فإن الباحثين من الأساتذة لن يتغافلوه ، ولابد من التزامهم به ، ذلك الالتزام الذى يفرضه الضمير العلمى ليس أكثر ، إنه أمر طبيعى جدًا ، وليس فى حاجة إلى أن نشغل أنفسنا به .

وبصرف النـظر عما إذا كان الكتاب الذى بين أيدينا قد حصل على جائزة الدولة التشجيعية أو لم يحصل ، وبغض الطرف عما إذا كان هذا هو الكتاب نفسه الذى رقى بسببه الأستاذ الدكتور الباحث إلى رتبة جامعية أم لا ، فإن عدداً من الظواهر الأدبية والعلمية تفـرض نفسهـا بإلحـاح شديد ، وتلفت النظر إليها ، بوضوح أشد ، يضطرنا إلى محاولة الإشارة إليها ما دمنا قد اخترنا لحديثنا هذا الكتاب بالذات . وأرجو أن يتلمس لى القارىء العـذر، إن أسرفت فى الـوقوف عند هذه الظواهر، لأنى أعتقد أنها الأهم - فى تصورى - من تحليل الكتاب ونقده . وإن كنت أرى أن هذا لا يمنع - بطبيعة الحال - من أنى أضع نصب عينى الكتاب ، لأنه فى اعتقادى مثير تلك الظواهر ، وباعث التساؤلات ، والدافع الأساسى إلى الكتابة فى هذا الموضوع .

أما بعد ، فلعل أولى الظواهر التى يجسدها الكتاب - فيما يبدو لى - ما نلاحظه من ذلك الانكباب غير المبرر علميًّا وأدبيًّا حول فن القصة والرواية . إنها ظاهرة لافتة للنظر فعلا منذ فترة ليست بعيدة ، تلك التى تتمثل فى تواكب الدراسات الأدبية والنقدية حول هذين الفنين بصفة خاصة . وكأن حياتنا الأدبية والفنية قد خلت إلا من الفن القصصى بمعناه العام .

دليلنـا على ذلـك أن أغلب الـدراسات التى تقدم إلى كليات الآداب بالجامعات المصرية وجل اهتمام عدد لا يستهان به من الأساتذة داخل الحرم الجامعى وعدد آخر من الباحثين والنقاد خارج الجامعة ينصب على هذين الفنين لـدرجة تكاد توحى بما تشبه إعراض البحوث عن الجوانب الإيجابية المضيئة فى تراثنا الأدبى الرسمى والشعبى على السواء . علماً بأن ميادين البحث الأدبى والنقـدى لا تنفد ما دام هناك إبداع وخلق ، وابتكار، وحيثما كان الإنسـان الحى المتطور متفاعلا مع الحياة من حوله ، ومعبراً عن مرحلته الحضارية التى يعيش فيها ، ومجسداً لواقع أمته وأحلام شعبه . ونحن لا نريد لبحوثنا الجامعية ، ودراساتنا النقدية ، أن تكرر ما كانت الأجيال السابقة تفعله فى ميادين البحث العلمى ، حين كانت موضوعات البحوث تدور حول شاعر معين ، أو أديب محدد أو فن من فنون القول والكتابة معـروف ، أو مشكلة نحـوية أو بلاغية ، أو ما شابـه ذلك . وما أكثر ما ألف حول أبى العلاء المعرى ، والمتنبى ، وأبى نواس ، وامرىء القيس ، والجاحظ ، وأبى فراس ، وابن زيدون ، وأبى العتـاهية ، ثم شوقى وحـافظ وجـبران ومـطران وشعـر المهجـر الشـمالى

والجنوبى ، ومدرسة الديوان والعقاد والمازنى وشعر الغزل ، والخمر ، ووصف الطبيعة ، واللزوميات ، والحماسيات ، وغير ذلك من الموضوعات التى قد يكرر بعضها بعضاً فى غالب الأحيان من حيث المنهج ، وخطة الدراسة ، واختيار النصوص ، وربما النتائج التى قد يتوصل إليها !! .

لكن أليس عجيبا الآن ، وقد تعددت مناهج البحث ، وتنوعت اتجاهات الأدباء والفنانين ، وتعقدت الحياة وبالتالى الموضوعات التى تناولها ، والأعمال الأدبية التى تتعرض لتصورها والتعبير عنها ، وكثرة الروافد والتيارات المؤثرة والمتفاعلة ، ألّا نختار إلا موضوعاً واحداً لدراساتنا وبحوثنا . إن المتصفح لأى مجلة أدبية عادية سيجد أنها لا تخلو من بحث فى الفن القصصى ، ومن موضوع حول كاتب روائى أو قصصى ، وربما حول كاتب واحد لا يتغير بتغير الأعداد واختلاف مواقيت صدور المجلة .

ولنتخذ من كتابنا الحالى ( الأدب القصصى والمسرحى فى مصر ) للأستاذ الباحث الدكتور هيكل مثالا لما نذهب إليه . فقد صدر هذا الكتاب فى ١٩٦٨ ، ونستطيع أن نحصى أكثر من عشرين بحثاً ودراسة ، اتخذت هذين الفنين موضوعاً لها . منها : « فن القصة » لمحمد يوسف نجم ، و« الفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث » ١٩٥٦ لمحمود حامد شوكت ، و« القصص فى أدب العرب ماضيه وحاضره » ١٩٥٨ لمحمود تيمور و« فن القصة » ١٩٥٩ لأحمد أبو السعد ، و« فن القصة القصيرة » ١٩٥٩ لرشاد رشدى ، و« فن كتابة القصة » ١٩٦٥ لحسين القبانى ، و« فى القصة القصيرة » ١٩٦٦ لفؤاد دواره ، و« دراسات فى الرواية المصرية » ١٩٦٤ لعلى الراعى ، و« تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر » ١٩٦٣ لعبد المحسن طه بدر ، و« قصص أعجبتنى » لعباس خضر ، و« الأقصوصة فى الأدب العربى الحديث » لعبد العزيز عبد المجيد ، و« القصة القصيرة فى مصر منذ نشأتها حتى ١٩٣٠ » ١٩٦٦ لعباس خضر ، و« فى الرواية المصرية » لفؤاد دوارة ، و« فى الرواية العربية » لفاروق خورشيد ، و« دراسات فى الرواية والقصة القصيرة » ١٩٦٧ ليوسف الشارونى ، و« القصة القصيرة فى مصر : دراسة فى تأصيل فن أدبى » ١٩٦٧ لشكرى عياد ، و« فجر القصة المصرية » ليحيى حقى ، و« دراسات فى القصة والمسرح » لمحمود تيمور ، و« تطور فن القصة القصيرة فى مصر » ١٩٦٨ لكاتب هذه السطور ، وكان المخطوط محفوظاً بمكتبة جامعة القاهرة منذ أبريل ١٩٦٥ ، وكذلك بحث عبد الحميد إبراهيم عن « القصة وصورة المجتمع » وهو مخطوط بمكتبة كلية دار العلوم ، ودراسة محمد حسن عبد الله حول « الريف فى القصة المصرية » وبحث صبرى حافظ الذى حصل من أجله على منحة تفرغ من المجلس الأعلى للفنون والآداب ، ثم مقالات غالى شكرى فى الرواية العربية التى كان ينشرها منذ ١٩٥٩ حتى ١٩٦٥ وجمعها فى كتابه

« الرواية العربية فى رحلة العذاب » ، ومقالات فاطمة موسى فى مجلة ( الكاتبَ ) التى ما لبثت أن ضمنتها كتابها ( فى الرواية العربية المعاصرة ) . هذا إلى جانب عدد ـ أقل من هذا العدد قليلا ـ من البحوث والدراسات التى اتخذت الأدب المسرحى مداراً لها . والقارىء المتخصص على دراية به ، ولا نرى ثمة ما يدعو إلى إحصائه وترديد أسماء المؤلفين . ونحن وإن كنا حريصين على سرد ما سبق من كتب ، فإن مرجع ذلك إلى أن الأدب القصصى قد استولى على اهتمام الدكتور هيكل ، وشغل حيزاً لا بأس به من صفحات الكتاب .

إزاء هذا العدد الوافر من الدراسات ـ على اختلاف قيمتها وموضوعيتها ودرجتها من الجودة ـ كان لزاماً على الباحث الأستاذ الجامعى أن يضع فى اعتباره ضرورة التنقيب عن موضوع جديد لم يطرق بعد . أو على الأقل يتناول جزئية تتصل بهذا الفن ـ إن كانت حياتنا الأدبية والثقافية والفنية والنقدية قد أقفرت تماماً من الموضوعات التى يمكن أن تكون أساساً لبحث أو دراسة ـ من زوايا جديدة ، ويناقش جوانب لم تناقش ، ويحلل ظواهر فيها لم تحلل ، ويتعمق قضية من القضايا أو مسألة من المسائل لم يلتفت إليها الباحثون والنقاد من قبل . والفترة الزمنية أساسية ومهمة جدًّا فى هذه المجالات : اختيار الموضوع المحدد ، والفترة الزمنية القصيرة غير الممتدة ، والبيئة الجغرافية غير المنبسطة والمفرطحة ، وتوضيح أبعاد الرؤية ورسم ملامح المنهج . وهى كلها بديهيات بالنسبة لأستاذ الجامعة الذى لا شك فى أنه يردد دائماً على مسامع طلاب الدراسات العليا أن أول واجب على الباحث الناشىء هو ألَّا يلقى بزمام بحثه إلى غيره ، وأن يعمل على الاهتداء إليه من خلال قراءاته وعكوفه على كتب الباحثين من قبله ، يستعرض موضوعاتها ، ويمعن النظر فيها حتى يستبين له موضوع يتفق وميوله واحتياجات المكتبة العربية ومتطلبات حياتنا الثقافية والفكرية ، ثم يحاول بحثه ودراسته . وبهذا يهيىء الباحث لنفسه التخلص من الخضوع والانقياد لأفكار الباحثين السابقين ، نافذاً إلى عالم آخر فى البحث . لأنه من المفروض فيه أن يكون صاحب عقل مستقل ، وشخصية متميزة ، وطموح علمى خاص يدفعه إلى المحاولة الجادة فى مشاركة غيره من الباحثين آراءهم وأفكارهم . وألا يكون نسخة ممسوخة أو مشوهة لهم يعيش على فتات ما سجلوه من أفكار وآراء وملاحظات ونتائج . إن الحياة الأدبية والفنية والفكرية بعامة تؤكد أن الكاتب أو الباحث أو الناقد قبل أن يهيىء الواحد منهم نفسه لعمل ما ، لابد سيناقش نفسه مئات المرات فى : أى الموضوعات طرقت ، وأيها لم يدرس قط ؟ أين يكمن الجديد والطريف ، والمستحدث ؟ وما هى الزوايا التى لم تتناول إن كان الموضوع قد ألف فيه بشكل أو بآخر ؟ وهكذا يجهد الباحث فى هذه الميادين كى يستكشف ما لم يعن به من قبل ، ثم يحاول أن يتبينه فى أضواء غامرة بحيث ينكشف له من جميع جهاته انكشافاً

تاماً ! وليس من شك فى أن الأستاذ الباحث الدكتور هيكل يعرف أنه سبق إلى تناول هذا الموضوع بالذات ، وأعرف أن أعضاء المجلس الأعلى للفنون والآداب الذين تشكلت منهم اللجنة التى قررت منحه جائزة الدولة التشجيعية ـ إن كان فعلا قد منحها بسبب هذا الكتاب ـ لا يجهلون بصورة من الصور ما تحفل به مكتبتنا العربية من بحوث ودراسات فى هذا الميدان ، لأن بعضها نشر عن طريق المجلس نفسه ، ويحمل اسمه .

وطبعاً تنسحب هذه الثقة على اللجنة التى تشكلت فأقرت ترقية سيادته إلى درجة جامعية أعلى ـ إن كان فعلا قد رقى فى الجامعة من أجل هذا الكتاب ـ !! وربما يكون هذا هو السر فى أن الأستاذ الدكتور الباحث أهمل إهمالا متعمداً مسبوقاً بإصرار عنيد ، الإشارة إلى الدوافع العلمية أو الأكاديمية التى دفعته إلى اختيار هذا الموضوع بالتحديد .

حقيقة أنه سرد سببين فى التعليل لانطلاقته التاريخية فى بحثه ابتداء من ١٩١٩ ، وحدد عاملين آخرين كانا وراء وقوفه بالبحث عند قيام الحرب العالمية الثانية . أما لماذا أقبل على دراسة الأدب القصصى ، والأدب المسرحى ، بالذات ، فإنه غير مبرر ولم يتعرض لهذه النقطة من قريب أو من بعيد . ذلك أن أيًا من الأسباب العلمية لا تساعده على ذلك . فالمكتبة العربية ليست خلواً من الدراسات فى هذه الألوان الأدبية على وجه الخصوص ، والكتب التى تدور حولها أصبحت كثيرة ومتعددة حسب اتجاهات مؤلفيها ومدارسهم الفكرية .

ولو كان الباحث الجامعى الأستاذ الدكتور هيكل قد أدار بحثه حول المسرح المعاصر ومدارسه الفنية ، أو اتجاهات النقد الأدبى الحديث ، أو العوامل والمؤثرات الثقافية فى حياتنا الأدبية المعاصرة ، أو أثر الصحافة فى الفنون الأدبية الحديثة ( فى الشكل ، واللغة ، واختلاف الأساليب ، واختيار مضامين الأعمال الأدبية ) أو تأثير وسائل الإعلام المعاصرة على فنون القصة والمسرح ، أو مدى التفاعل بين فنون الأدب بعضها بالبعض الآخر ( رواية ، قصة قصيرة ، مسرح ، شعر ، مقال ) فى مرحلة زمنية معينة ، وعند أدباء بأعيانهم . إلى غير ذلك من موضوعات نريدها ونتمناها ، ونرجو لدراساتنا أن تتوجه إليها . أقول ، لو كان شيئاً من هذا قد اختاره الباحث لما أثيرت هذه الظاهرة ، ولما استغرقت منا هذا الإسراف كله .

تقودنا هذه الملاحظة إلى الظاهرة الثانية التى نستهدف إثارتها ، وهى تتصل بعدم التنسيق بين البحوث النقدية والأدبية ، أو بمعنى آخر التخطيط العلمى السليم للدراسات الأدبية والنقدية ، ليس فقط على مستوى الحياة الأدبية فى مصر وحدها ، ولكن على مستوى الجامعات والمعاهد ووزارات الثقافة والإعلام فى كل الدول العربية مجتمعة . فقد جاء وقت كانت البحوث والدراسات تصدر فيه عن هيئات متعددة ومتباينة الأهداف والاتجاهات .

فمثلا كليات الآداب فى الجامعات المصرية ، بأقسامها المختلفة وبالذات أقسام اللغة العربية وآدابها التى يتركز فيها الاهتمام بالأدب العربى قديمه وحديثه ومعاصره ، نجد أن التنسيق بينها يكاد يكون معدوما للغاية . فالموضوعات التى تدرس فى جامعة القاهرة ، قد تدرس بنصها فى جامعتى عين شمس والإسكندرية وكلية دار العلوم فى وقت واحد . وهناك إدارة التفرغ بوزارة الثقافة ، تمنح منحاً مالية شهرية كى يتفرغ بعض الباحثين والنقاد لدراسة موضوعات أدبية ونقدية ، نجد لها فى كثير من الأحيان نظيراً فى كليات الآداب ، يقوم ببحثها موظفون عاديون لا يرتبطون بالجامعة إلا برباط علمى وإشراف أكاديمى فقط ، وهم يقومون بهذه البحوث والدراسات إلى جانب أعمالهم الوظيفية الرسمية بقيودها ، فضلا عن الأعباء المالية التى يتحملونها ، فى حين يتفرغ لنفس الموضوعات وربما بنفس المنهج والطريقة آخرون يحصلون مقابل بحوثهم وتفرغهم على منح مادية مجزية تكفيهم مشقة العمل ، وتتيح لهم فرصة التأمل والدراسة المستأنية ، إلى جانب ضمان طبع بحوثهم بعد إنجازها .

كذلك فإن الجامعات قد تمنح بعض الخريجين من غير المعيدين بها مكافآت مالية شهرية كمعاونة لهم على البحث . وتشترط هى الأخرى تفرغ الطلاب لدراسة موضوعات بحوثهم ، وهى التى قد تتفق إلى حد كبير وموضوعات البحوث المسجلة ، إما فى الكليات الأخرى ، وإمّا فى إدارة التفرغ بوزارة الثقافة . والمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، كان يمنح هو الآخر بعض المنح التى تستمر عامين فأكثر ، والتى يتراوح مقدارها بين عشرين وخمسة وعشرين جنيهاً لدراسة موضوعات أدبية ونقدية يحددها المجلس . ويوجد أيضاً معهد البحوث والدراسات العربية العالية التابع لجامعة الدول العربية ، والمعهد العالى للفنون المسرحية ، وكلية الألسن ، وكلية اللغة العربية أو الدراسات العربية بجامعة الأزهر ، وكلية البنات بجامعة عين شمس ، وفى كل منها تجرى بحوث أدبية ، وتعد دراسات فى ميدان الأدب العربى قديمه وحديثه ، وفى فنون الأدب وألوانه المعاصرة . كل هذا التعدد بطبيعة الحال لا يفيد الدراسات الأدبية فى حد ذاتها ، بقدر ما يبعثر الجهود ويفتت الوقت ، وربما يفضى إلى تشويه صورة البحث العلمى . فهو بكل تأكيد سيؤدى إلى تكرار البحوث ، وتشتتها ، ويبعث على تكرار النتائج ؛ فضلا عن بلبلة الحياة الأدبية بعدئذ ، فماذا لو شكلت هيئة علمية عليا فى إطار الجامعة وتحت إشرافها الأكاديمى ، تقوم بمهمة التنسيق الدائم والمستمر بين هذه الجهات كلها ، بحيث يكون لديها سجل شامل بالموضوعات التى درست وقتلت بحثاً ـ كما يقولون ـ وآخر بالموضوعات المسجلة بالفعل ولم ينته منها الباحثون بعد ، ثم الموضوعات التى تستلزمها فعلا حياتنا الثقافية والأدبية والفنية ، وتفتقر إليها مكتبتنا العربية . بدلا من التهافت على الموضوعات السهلة جدًّا ،

ميسورة التناول، والتداول ، والتى يكرر بعضها بعضاً ، ويمسخ بعضها البعض . على أن تكون لهذه الهيئة سلطة الموافقة أوعدم الموافقة على الموضوعات ، وأن تملك من حرية الحركة ما لايقيدها باللوائح والقوانين ويكبلها بأساليب البيروقراطية المتعفنة وأدواتها الخربة المعطلة .

وحبذا لو ضَمَّتْ هذه الهيئة العلمية ممثلين علميين أكاديميين للكليات المتناظرة ، ووزارة الثقافة ، ومجلس الفنون والآداب ، وجامعة الدول العربية ، ودار الكتب والوثائق القومية ، ووكلاء الجامعات لشئون الدراسات العليا، لتتخذ طابعاً أكاديميًّا يضمن للباحثين والدارسين خارج إطار الجامعة وداخلها ، جدية بحوثهم ، وعدم تكرارها ، وليكن بعدئذ أمر الإشراف المالى موكولا للجهة التى تتولى الإنفاق ، كما هو الشأن بالنسبة لإدارة التفرغ بوزارة الثقافة ، ومجلس الفنون والآداب وغيرها . وحبذا لو تضع هذه الهيئة نصب عينيها الاتصال بالهيئات العلمية فى الجامعات للدول العربية ، والدول الأوربية للوقوف على أحدث الموضوعات والاتجاهات والمناهج ، واستعارة الكتب والدوريات غير المتوفرة وإمداد الباحثين بها ، وإعارتهم إياها أوإرشادهم إلى مكانها . بهذا تؤكد الجامعة التحامها بالباحثين والدارسين العلميين خارجها وداخلها على السواء . كما تتأكد من سلامة ما يقدم للجمهور القارىء ، وتضمن بالفعل أن ما يقدم من جهود فردية فى هذه المجالات يفيد ويسهم إيجابياً فى عملية البناء الفكرى والثقافى وليس مضيعة للوقت وتبديداً للجهد، وتشويهاً للعلم ، وانتهازاً للقارىء ، واستغلالا للظروف غير الموضوعية .

وتفضى كل من الظاهرة الأولى والظاهرة الثانية إلى ظاهرة ثالثة ترتبط بهما ارتباطاً وثيقاً ، وتبلور ما يمكن أن نطلق عليه « خيانة القارىء » فى التعامل معه ، والكذب عليه ، وافتقاد الصدق معه . وإذا كانت « الصحافة » تفرض أحياناً على بعض الصحفيين غير الأمناء مثل هذه القيم الهابطة التى تشكل نوعية ما من العلاقات الاجتماعية بين الكاتب والقارىء ، فإنه من غير المعقول ولا المقبول أن تكون هذه هى سمة بعض الباحثين الأكاديميين فى الجامعة بشكل أو بآخر .

وبما أن الميدان متسع رحب أمام كل الباحثين ، ولما كانت الرقابة العلمية الأدبية لما يقدم للقارىء غير موجودة ، ونظراً للإقبال الشديد على دراسة الأدب القصصى والمسرحى ، والانبهار العاطفى بكل الموضوعات التى تدور حولها ، فلا بأس من خداع القارىء غير المتخصص تخصصاً دقيقاً إما عن طريق التقاط بعض أجزاء من فصول كتاب لنشرها مرة أخرى على أنها جديدة كل الجدة ، وإما بإعادة نشر الكتب بعناوين جديدة ، أى بتغيير غلاف الكتاب فقط .

وبالنظر إلى الطريقة الأولى من خلال الكتاب الذى بين أيدينا والباحث الذى نصحبه ، نجد أنه فى عدد مايو ١٩٧٢ من مجلة « الهلال » ينشر مقالا بعنوان ( طه حسين مبدع الأيام ) . والحق أن هذا المقال ليس جديداً على الإطلاق وإنما هو نقل حرفى لما كان قد كتبه ١٩٦٨ فى هذا الكتاب . وبالذات هامش صفحات ١٣٢ ، ٢٧٤ ، ٢٧٥ ، ٢٧٦ ، ٢٧٧ والأكثر من ذلك مدعاة للدهشة أنه فى هذا الحديث القصير أو المقال الصغير المنشور بمجلة شهرية توزع عشرة آلاف نسخة ، ينقل نفس النص الذى سبق له أن نقله فى كتابه سالف الذكر ، عن « الأيام » ، مقدما له بنفس « الكليشيه » الذى يستخدمه فى الكتاب : « ولعل خير ما نختتم به هذا الحديث هو أن نعيش مع تلك السطور من الأيام لتكون بحق مسك الختام . . . يقول الدكتور طه حسين موجهاً الحديث إلى ابنته ، ومديراً لهذا الحديث حول نفسه فى مرحلة الصبا ، وكأنه يتحدث عن صبى غيره ) ص ٦٧ من المجلة ، ويستمر فى نقل ما هو موجود فى صفحتى ٢٨٠ ، ٢٨١ من الكتاب حتى المراجع والمصادر الموجودة بالمجلة هى السابق تسجيلها فى الكتاب .

وفى عدد نوفمبر ١٩٧٢ من نفس المجلة ، نشر ـ ولا أقول كتب أو ألف ـ مقالا بعنوان ( نجيب محفوظ بعد المرحلة الرمزية ) أغلبه نشر فى هذا الكتاب وبالتحديد هامش صفحتى ٨٥ ، ٨٦ وكذا المراجع التى كان قد ذكرها فى كتابه احتفظ بها وأشار إليها فى المجلة ، وتاريخ حياة نجيب محفوظ ، ومؤلفاته ، وتلخيص بعض القصص والروايات . رغم الفارق الزمنى بين تاريخ نشر المقالين ، أو المقال المزدوج ـ ألم يقرأ مؤلفات حول الرواية منذ تلك الفترة ، ألم يطلع على الكتب التى درست نجيب محفوظ ، والمقالات المتعددة التى جعلته موضوعاً رئيسيًّا لها ، وقد صدرت عنه بحوث وبحوث ؟ !! ثم ألم يتطور منهج الأستاذ الجامعى الباحث الأكاديمى منذ ١٩٦٨ حتى ١٩٧٢ ؟ ! لماذا لم يكلف نفسه حتى معاودة قراءة هذين الكتابين فى أضواء جديدة ، وبرؤية مختلفة ، وبأسلوب متطور ، وطريقة عرض مغايرة ؟ !

إنه هو هو المؤرخ ، الناقل نصوصاً ، اللا متعمق ، اللا محلل ، الذى لا يعمل عقله ، ولا يمعن النظر طويلا فى الآثار الأدبية . والدليل على ذلك أنه عندما طولب بأن «يكتب» أو « يؤلف » مقالا عن يوسف إدريس ، لنفس المجلة ، طفق ينشىء موضوعاً إنشائياً إن دل على شىء فإنما يدل فقط على أنه لم يطلع أبداً على أى من إنتاج يوسف إدريس ، لأنه لم يسبق له أن ضمه فى أى من كتبه .

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن المهتمين بدراسة الأدب العربى الحديث بعامة والأدب القصصى منه بخاصة ، يذكرون أن الدكتور محمود حامد شوكت طبع ١٩٥٧ كتاباً

بعنوان ( الفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث ) [1] ، ونشره على الناس . وكان ذلك على أثر الانتهاء من مناقشة كموضوع للدراسة التى بها تقدم سيادته للحصول على درجة الدكتوراه فى الآداب من قسم اللغة العربية بكلية الآداب ، جامعة القاهرة . ثم ما لبث صاحبه بعد مضى ما يقرب من ست سنوات أن فاجأ القراء بكتاب حسبوه جديداً فى اتجاهه ، ومادته ، وموضوعه ، وتبويبه ، ومنهجه وقد اختار له عنوان ( الفن القصصى ، فى الأدب العربى الحديث ) عام ١٩٦٣ فتلقفوه بمزيد من الشغف، معتقدين أن كتاباً كهذا سيضيف إلى المكتبة العربية دراسة جادة ، تعرفهم بأنماط الفن القصصى ، وتحلل لهم بعض نماذجه ، وتقودهم إلى بعض أعلامه ، فى مختلف البلاد العربية . لكن القارىء الذى أتيحت له فرصة الاطلاع على الكتاب الأول المنشور ١٩٥٧ والكتاب الثانى المنشور ١٩٦٣ ، يدهش من جهة ، ويصاب بخيبة أمل من جهة أخرى ، إذ يجد أن الكتاب الثانى ليس إلا الكتاب الأول : لا بنصه ، وطريقة عرضه ، وتقسيمه الداخلى ، وتناوله للموضوعات الكلية والجزئية ، والأعلام الذين تناولهم ، والآثار القصصية التى تعرض لها ووقف عندها ، بل بكل حرف فيه من المقدمة حتى الخاتمة ! وبكل علامات التعجب ، وعلامات التنصيص ، وأدوات الاستفهام ، والتنقيط . .

ولئن كان المؤلف فى مقدمته الثانية قد حاول أن يغفل الإشارة إلى أن موضوع الكتاب المقدم هو نفسه موضوع دراسته للدكتوراه التى حصل عليها بتقدير « جيد جداً » ، كما تجاهل ذكر الأساتذة الذين خصهم بالشكر والتقدير فى الكتاب الأول، فإن هذا كله لا يطمس الحقيقة بأى حال من الأحوال . تلك الحقيقة التى تثبت بمالا يدع مجالا للشك ، أن الكتابين ليسا إلاكتابا واحداً مع توسيع دائرة العنوان وشمولها بحيث تعنى ضمناً أنه يهتم بدراسة القصة فى الأدب العربى كله ، لا فى مصر وحدها .

إن المؤلف هنا غيرٌ فى العنوان لفظة واحدة جعلته عاماً وشاملا . وفرق بين كتاب يدرس فنا فى بلد واحد ، وبين كتاب يضم بين دفتيه دراسة لعالم متكامل ووطن كبير ، ولو كان المؤلف قد تناول بالتعديل والإضافة ما يتطلبه العنوان الجديد لانتهى الأمر ، ولما كان ثمة ما يدعو إلى التساؤل والتعجب والدهشة ، بينما الموضوع الأساسى الذى تدور حوله الدراسة هو الفن القصصى فى الأدب المصرى وليس الأدب العربى . وإمعانا فى التمويه والمغالطة العلمية يصر المؤلف على أن الكتاب فى ثوبه الجديد إن هو إلا ( الطبعة

(١) انظر نقدنا المفصل له فى مجلة ( الكاتب العربى ) العدد ٣٥ ـ ١٠ أبريل ١٩٦٧ ـ ص ٥٧ - ٦٧ .

الأولى سنة ١٩٦٣ ) . ولست أدرى ما سر هذا التحوير ؟ وإن كنت أعتقد أنها محاولة لنشر الكتاب على النطاق العربى ليس غير ، ومسايرة للدراسات الحديثة التى أقبلت على القصة موضوعاً لها .

والدكتور لويس عوض نشر كتابا بعنوان ( دراسات فى النقد والأدب ) فبراير ٦٣ بالمكتب التجارى ببيروت ثم نشرته له مكتبة الأنجلو المصرية بعنوان ( مقالات فى النقد والأدب ) بدون تاريخ ، وكذلك كتاب ( الاشتراكية والأدب ) ببيروت وبمصر وإن تغير العنوان ( الأدب والاشتراكية ) . والأعجب أن النقاد الشباب يلجأون إلى هذه الوسيلة أيضاً . فرجاء النقاش نشر كتاب ( أدباء معاصرون ) مرة فى الأنجلو ١٩٦٨ ومرة فى دار الهلال وثالثة فى العراق !! ونحن نعترف بأن من حق كل مؤلف أو باحث أو ناقد أن يعيد طبع كتبه ونشرها . فقد تكون هناك مبررات معقولة ومقبولة . لكن الحقيقة العلمية والتاريخ الفكرى والأدبى والثقافى يحتم عليه بالضرورة أن يلتزم الدقة والأمانة حينما يتصدى لمثل هذا العمل ، فيشير مجرد إشارة إلى كل تعديل أو تطوير أو حذف ، يطرأ على الكتاب ، إن كان ثمة حذف أو تعديل . وأعتقد أن كلمة « الطبعة الثانية » أو « الثالثة » أو الأربعين لا تنقص من قدر الكتاب ولا من قيمة الكاتب ، إذ العكس هو الصحيح تماما

وغير ذلك يعتبر نوعاً من استغلال القارىء ، والتمويه على تاريخنا الأدبى ، وتزييف الحقائق ، وتجريح وجه الثقافة والفكر ، وتمزيق شرايينه بآلات حادة لا تستخدمها إلا عصابات السرقة والنهب والقتل واللصوصية . ومن ثم فإنى أدعو إلى أخلاقيات جديدة ، وقيم علمية جديدة ، ومبادىء جديدة يلتزم بها الباحثون والدارسون والنقاد . نحن فى حاجة إلى ميثاق شرف أدبى وعلمى وأكاديمى ، من أجل تجديد نوعية العلاقة الدائمة والمتصلة بين العاملين فى هذه الميادين وبين الجمهرة القارئة ، بحيث تستند إلى قيم بناءة نقية صادقة ، علمية وخلقية وإنسانية ! هناك أخيرا ظاهرة منهجية يثيرها الكتاب ، وليس معنى هذا أنها منفصلة عما سبق من ظواهر . وإنما كل الظواهر التى وقفنا عندها ، يقود بعضها بعضا ، ويفضى بعضها إلى بعض ، ويسهم أحدها فى خلق الآخر ، بمعنى أن الواحد منها قد يكون سبباً للآخر ، أو نتيجة . وهى فى معظمها تشكل فى النهاية مرضاً علمياً أصاب بعض الدراسات والبحوث الأكاديمية ، التى تفرزها بعض الكليات الجامعية ، والتى قد تمنحها الدولة جوائز تشجيعية ( !!!!!! ) وتسمح للترقية علمياً على أساسها ( !!!!!!) وجدير بالإشارة أن مهمة الدارس للأدب الحديث شاقة وصعبة ، إذ لابد له من الوقوف على الآداب الأجنبية المتنوعة ، ولابد أن يتزود منها زاداً يمكنه من الحكم على الأدباء المعاصرين الذين أخذوا بحظوظ مختلفة من تلك الآداب . وهو زاد مهم جداً

ينبغى أن يتوفر له ، ألا وهو النقد الأدبى الحديث . . وهل يمكن لدارس أن يتحدث عن شاعر معاصر ، وهو لا يعرف شيئاً عن نظرية الشعر فى تصور النقاد المعاصرين من الغربيين ، ولا عما كتبوه فى اتجاهات النقد . وكذلك الحال بالنسبة للرواية ، والقصة القصيرة ، والمسرحية . ولا داعى هنا لذكر المصادر الأساسية التى يلزم الاعتماد عليها فى دراسة الأدب الحديث ونقده ، كالصحافة وضرورة الإلمام بإنتاج الكاتب ككل ، والاطلاع الوافر على مؤلفات المتخصصين فى الاجتماع والاقتصاد والسياسة ، والتاريخ والفلسفة وعلم النفس وعلم الجمال ، وهى فى مجموعها تشكل الأرضية الثابتة ، وتساعد على تكوين الوعى العميق بالمجتمع فى حركته الكلية . ذلك أن الفن عموما مرتبط بالمجتمع ارتباطاً وثيقا ، كما أن الصلة بين الأدب وبين المجتمع قوية لا يمكن أن تنفصل . ثم إن الدراسة الأدبية والنقدية لا تتم بصورة دقيقة ومكتملة دون أن يتسلح الباحث بهذه الأدوات ومعارفها الأساسية ، حتى يستطيع ربط الأدب بالمجتمع وبتطور حركته فى مدارها الصاعد .

تأتى بعدئذ بطبيعة الحال المصادر الأدبية والثقافية والنقدية التى كتبت عن الفترة التى يدرسها الباحث ، ومسودات الأدباء والشعراء ، والمذكرات الخاصة والعامة ، واليوميات والرسائل الشخصية ، ثم سجلات دواوين الحكومة والمقابلة المباشرة مع الأدباء والأحياء . لهذه الأسباب مجتمعة يصبح من الأفضل فى دراسة الأدب الحديث ونقده تحديد الموضوع بحيث يقتصر على جانب واحد من جوانب ظاهرة ، أو جزئية من جزئيات فن ، أو مرحلة قصيرة من المراحل الأدبية وهكذا . وكلما كان الموضوع أكثر ضيقاً كان أكثر صلاحية للبحث والدراسة . حتى يستطيع الباحث أن يلم بأطرافه ، ولكى تصبح له معرفة دقيقة بتفاصيله ، ليتعمق فى أغواره ، ويحيط بمادته ومصادره . وإذا كان الاتساع بالموضوع يعرض الباحث للخطأ أو للضعف بالقياس إلى الأدباء القدماء أو الأدب القديم فإن تعرضه لهذه العيوب بالقياس إلى الأدب الحديث وأدباء العصر الحاضر أشد وأدعى إلى أن يصبح ضعيفاً ضحلا ، لأن هؤلاء تختلف مذاهبهم واتجاهاتهم كما تختلف ثقافتهم وتتعدد أحياناً الألوان الأدبية التى يبدعونها ! . والباحث هنا لم يوفق فى الاختيار المحدد الدقيق ، لأنه اختار لبحثه الأدب القصصى بمعناه العام : القصة القصيرة ، الرواية ، والأقصوصة ، وكذا الأدب المسرحى : شعراً ونثراً . وكل موضوع من الموضوعين يوقع الباحث فى مزالق كثيرة تجعله يعتمد على نتائج غيره ، ولا تهيىء له فرصة الاطلاع على المصادر الحقيقية التى أشرنا إليها ، وربما على النصوص القصصية والمسرحية ذاتها . وهو ما سوف يتضح لنا بعد قليل .

ونحن لن نناقش الباحث الأكاديمى فى أى حكم من أحكامه ، أو رأى من آرائه ، أو نتيجة من نتائجه فى الدراسة ، إن كانت هناك أحكام أو آراء أو أفكار . وإنما سوف

نكتفى بالوقوف عند منهجه فى البحث ، وخطته فى الدراسة ، وأسلوبه فى العرض ، وتجميعه للنصوص ، واستقرائه لها ، وتأمله فيها ، وأمانته العلمية ، واستخدامه المصادر والمراجع .

ويحق لنا أن نتساءل باديء ذى بدء : ما هى صورة الأدب القصصى والمسرحى التى يتمثلها الباحث ؟ أوما هى خصائص كل فن ، والعناصر الرئيسية له ، والأصول الفنية المقررة - كما يقول الأستاذ الدكتور نفسه ؟ ! ففى الفصل الأول الخاص « بالقصة القصيرة » وتحت عنوان « سمات عامة » يقول الباحث إنه سوف يدرس نمو هذا الفن ، وخصائصه ، وتعبيره عن روح الفترة ، وذلك فى عشر صفحات ، لم تمهله للتحليل والتعمق وتتبع الظواهر والأشكال الفنية ، وانتخاب النماذج الفنية المعبرة فعلا عن نموه وتطوره وخصائصه وتصويره للمرحلة الحضارية التى حدد الباحث أبعادها التاريخية . . . وكنا نتوقع أن يختار بعض القصص القصار ويحللها تحليلاً نقدياً على أساس تعريفه للضوابط الفنية والسمات التكنيكية منذ البداية ، أو أن يستلخص نظرية الفن من خلال تفسيره وتحليله وتتبعه لمراحل التطور والنمو داخليًا وفنيًا . لكننا نراه يسرد باهتمام شديد جداً أسماء الكتاب ، وعناوين مجموعاتهم : ( ولمحمود تيمور - فى هذه الفترة وحدها - ثلاث مجموعات ) ص ٢٤ ثم ( ولتوفيق الحكيم - فى هذه الفترة كذلك . . . ) ص ٢٥ . وحديثه عن « نمو هذا الفن » الذى شغل صفحتين ونصف صفحة ، احتل الهامش ثلاثة أرباعها لا يدور إلا حول أسماء الكتب والمجموعات القصصية ، وتواريخ صدورها ، وعدد طبعاتها ، وأحياناً عدد القصص التى تضمها كل مجموعة . وفى اعتقادى أنه لم يكن ثمة ما يدعو على الإطلاق لوضع ذلك الحاجز بين الهامش وبين متن البحث ، استناداً إلى أن المتن لم يخرج فى مضمونه عن سرد العديد من الكتاب ، وأسماء مجموعاتهم القصصية ، وتواريخ ظهورها ، وذكر أسماء بعض الصحف والمجلات التى يعرفها القاريء المتخصص المثقف جيدا . . . !!!! .

ثم ينسحب هذا أيضا على ما أطلق عليه « خصائص هذا الفن » . فإنه لم يتناول مثلا البناء الفنى ، أو الشكل الفني للقصة القصيرة عموما ، وللقصة المصرية القصيرة فى هذه المرحلة ، وكيفية تكوينها عضويًا ، وتشكيلها فنيًا ، والأدوات التى استخدمها الكتاب فى ذلك ، وقضايا السرد والوصف والتحليل ، والحوار ، ورسم الشخوص ، واختيار الأحداث ، والحركة الداخلية والصراع ، والقاموس اللغوى لكل كاتب ، أو لكتاب هذه الفترة ، ثم المضمون ومشكلاته ، وموقف الكتاب من كل هذه الأمور الفنية والموضوعية ، أو ما شابه ذلك مما قد يوحى بأن الباحث الأستاذ الجامعى سوف يضيف جديداً ، أو حتى يفسر شيئاً معروفاً من خلال رؤية جديدة - لكن الذى حدث بالفعل لا بالقوة هو أن الباحث اكتفى بملمح عام كان سمة الأدب الحديث فى بداياته ، وهو التأثر بالقصص

الغربى فى أصوله أوفى ترجماته ، وهو ما يدخل فى دائرة التأثر العام ، ولا يمكن أن يعد خصيصة من خصائص فن القصة القصيرة ، وخاصة أنه لم يحاول تبيان انعكاسات هذا المؤثر على الفن ومدى تأثره به ومواطن التأثر الحقيقية . ويبدو أن الباحث أدرك أنه قد يتورط فى الحكم على فن هذه المرحلة بالاقتباس من القصص الغربى والاستعانة بالنماذج الغربية الأوربية ، فجاء حكمه التالى متناقضاً تمام التناقض . يقول فى ص ٢٨ : ( وليس معنى ذلك أن هذا الجيل الرائد من القصاصين كان عالة على الأدب الأجنبى ، فالحق أن كتابه ـ برغم تأثرهم بأدب الغرب واستيحائهم له واقتباسهم منه ـ كانوا على حظ كبير من الأصالة والذاتية ، كما كانوا من ذوى الموهبة القصصية الفنية ، والإحساس الفنى المرهف ، والخبرات الإنسانية الواسعة . . . ) يحدث نفس الشىء وهو ينتقل فى الفصل الثانى لدراسة « الرواية » ، إذ يفاجئنا فى بداية ص ١٠٥ بهذا الحكم : « تمثل نضج الرواية الفنية ـ خلال هذه الفترة ـ فى مراعاة الأصول الفنية المقررة ، وتحقيق العناصر الروائية الصحيحة ، قد جاءت معظم روايات هذه الفترة أدنى إلى الفن وأقرب إلى طبيعته السليمة ) ولابد لنا من أن نتوقع ـ والحالة هذه ـ تفصيلا لهذا الحكم الذى أكده مرتين بألفاظه وكلماته ومعناه . لكنه لم يزد الحكم إلا تهويماً وتعويماً ، لدرجة أننا نكاد نشك فى تصوره ومفهومه للخصائص الفنية التى تتميز بها الرواية عملا فنيا عن غيرها من الفنون والأنواع الأدبية الأخرى . ما هى عناصر النضج الفنى كما يراها ؟ كيف كانت صورة الرواية ، وما هى الصورة التى ينبغى أن تكون عليها ؟! ما هى أبعاد تمثل الكتاب للسمات الخاصة بهذا الفن ؟ إلى غير ذلك . إنه فقط اكتفى بأن أشار فى هامش صفحة ١٠٥ إلى ثلاثة مراجع إنجليزية منها ما ترجم إلى العربية ، وهى تجعل بناء الرواية موضوعا أساسيا لها . إنه يحيل القارىء إلى هذه المراجع كما لو كان موضوعها لا يهمه فى بحثه . وهو لم يكتب تاريخ صدور كل كتاب من هذه الكتب الثلاثة ، علماً بأن أحدثها مضت عليه خمس عشرة سنة . ولقد اتبع هذا الأسلوب وتلك الطريقة فى دراسته للمسرحية .

ولما كان الباحث الأستاذ الجامعى حريصاً على « التأريخ » بمعناه الحر فى الجامد ، وعلى التتبع الزمنى الآنى ، وعلى ذكر « الحقائق » فيما يتصل بتواريخ ميلاد ووفاة الكتاب ، وتواريخ صدور الكتب ( مجموعات قصصية ، روايات ، مسرحيات ) وعدد الآثار الأدبية التى خلفها كل كاتب ، وهكذا ، فإنا سوف نشير فقط إلى بعض «الحقائق» التى ذكرت خطأً دون تمحيص وتدقيق وتثبت . ففى صفحتى ١٢ ، ٢٥ ، بالمتن والهامش ، يكرر ذكر اسم ( الفجر ) على أنها « مجلة » مرتين فى الهامش ومرتين فى المتن ، ثم مرة خامسة فى هامش ص ٥٦ . بمعنى أنه متحقق تماماً من أنها مجلة وأنه اطلع عليها . ومعناه من ناحية أخرى أنه بالفعل لا بالقوة وفى الواقع لا فى الخيال ، لم يرها مطلقاً ، ولم يلق عليها نظرة واحدة

ولو سريعة . لماذا ؟ ! لأن أعضاء المدرسة الحديثة لم يفكروا أبداً فى أن يعتبروا ما أصدروه « مجلة » وإنما سماها أحمد خيرى سعيد ( صحيفة ) ، وفرق بين المجلة والصحيفة فى تبويبها ، وإصدارها ، وموضوعاتها ، ومواعيد صدورها ، وما إلى ذلك كله . ولو أن الأستاذ الباحث الدكتور فكر فى الرجوع إلى فهرست دار الكتب الخاص بالدوريات والصحف والمجلات لا تضحت الحقيقة العلمية بجلاء ، ولوجد أن ( الفجر - صحيفة الهدم والبناء ) هى لأحمد خيرى سعيد ، وأن العدد الأول منها صدر فى يوم ( الخميس ١٣ جمادى الثانية ١٣٤٣ هـ . الموافق ٨ يناير ١٩٢٥ ) ولكن سيادته لم يكلف نفسه شيئاً من هذا واكتفى بأن نسب ( مجلة الفجر ) إلى أحمد خيرى سعيد ، فى حين أن ( مجلة الفجر ) كمجلة لا كصحيفة ، صدرت فى أغسطس ١٩٣٤ ، وهى لإنسان آخر هو حسن ذو الفقار المحامى ، وتوقفت عن الصدور بعد عام واحد من إنشائها . وهى تحمل رقماً مخالفاً من دوريات دار الكتب ( ١٦٨٦-١٦٨٧ ) وشعارها يختلف عن شعار صحيفة « الفجر » لأحمد خيرى سعيد . فقد كان شعار أحمد خيرى سعيد : الهدم والبناء . بينما يطالعنا شعار « مجلة الفجر » فى أولى صفحاتها على هذا النحو : ( تحرص المجلة على أن تنشر من الأدب أكمله ، ومن الفن أجمله ، ومن النقد البرىء أعدله . شعارها وغرضها أن تنهض بالثقافة المصرية إلى حد الكمال ، وأن تسمو بالذوق المصرى إلى حيث الكمال ) .

ما السبب الذى دعا إلى التردى فى هذا الخطأ ؟ ! أستطيع أن أرده إلى عدم الاطلاع على الصحف والمجلات والدوريات التى صدرت إبان الفترة التى جعلها الأستاذ الدكتور محيطاً لبحثه . علما بأن الصحافة هى فن تسجيل الوقائع اليومية بانتظام وذوق . مع استجابتها لرغبات الرأى العام وتوجيهه ، والاهتمام بالجماعات البشرية ، وتناقل أخبارها ووصف نشاطها بشكل يجعلها أشبه بالمرآة تنعكس عليها صورة الجماعة وآراؤها وخواطرها . إنها تحيط الباحث علماً بكل ما يدور فى جوانب المجتمع . فتجعله يحيا مع الحياة الأدبية والفنية والثقافية والنقدية والفكرية ككل ، وهى أيضاً تصور له سلوك الأفراد ونزعاتهم وميولهم ومشكلاتهم ، وتعطيه صورة عن اتجاهاتهم أولا بأول . ولا يخفى أن أدبنا الحديث عرف طريقه إلى الصحافة أول ما عرف ، وبالتالى فإنا لا نستطيع الحكم عليه ، وتتبع خطوات سيره الطبيعية ، ورد كل خطوة إلى العوامل التى ساعدت على نشوئها وارتقائها ، دون الرجوع إلى الصحافة ، ومعايشتها معايشة كاملة وتامة . وكان لزاماً على الدكتور الباحث أن يفعل هذا أولا وقبل كل شىء . . وخاصة أن هذه الفترة شهدت عدداً طيباً من الصحف والمجلات ، التى نشرت الكثير جدًّا من القصص ، والمقالات الأدبية والنقدية ، والروايات المسلسلة ، والقصص والروايات المترجمة والمسرحيات ، ونقد المسرحيات ! .

يكفى أن نعرف مثلا أن النصف الأول من هذه المرحلة ( ١٩١٩ - ١٩٢٩ ) صدرت فيه مجلات مثل : التمثيل ١٩٢٤ ، الممثل ١٩٢٦ ، الأمل ١٩٢٥ ، الثبات ١٩٢٣ ، الجديد ١٩٢٨ ، شهر زاد ١٩٢٧ ، الفنون ( أحمد علام ) ١٩٢٤ ، الفنون ( أحمد كمال الحلى ) ١٩٢٦ ، وكل شىء والدنيا ١٩٢٥ ، عدا الصحف اليومية والأسبوعية ، وناهيك عن الصحف والمجلات التى ظهرت فى النصف الثانى من فترة البحث ( ١٩٢٩/١٩٣٩ ) ! والباحث ذكر أنه رجع إلى إحدى عشرة دورية . وفيما يبدو أنه لم يرجع إلى أى منها ، ولم يرها بأى صورة من الصور . وبالطبع لا يمكن وضع مجلة ( الكاتب ) ١٩٦٢ ومجلة ( الهلال ) ١٩٦٦ فى الحسبان ، لأنهما فى إطار الدراسة لا يعتبرهما الباحث ولا نعتبرهما معه مصادر للبحث فى الأدب القصصى والمسرحى فى هذه المرحلة التاريخية . ولو كان الأستاذ الدكتور قد اطلع على الدوريات فعلا لعرف أن كل كتاب وأدباء هذه الفترة : أحمد خيرى سعيد ( له الدسائس والدماء رواية تاريخية ) - حسين فوزى - حسن محمود - يحيى حقى ( كتب البوسطجى ١٩٣٤ ) - عبد الحميد سالم - محمد شوكت التونى - محمود عزت موسى - إبراهيم المصرى - محمد أمين حسونة - سعيد عبده - إبراهيم حسين العقاد - محمود كامل المحامى - إبراهيم ناجى - أحمد جلال - صلاح ذهنى - سهير القلماوى - عبد الحليم العشيرى - عبد الحميد شكرى - محمد أحمد شكرى - عبد العزيز عمر ساسى - عزت السيد إبراهيم - على كامل - محمد سعيد العريان - محمد على غريب - محمد فتحى أبو الفضل - يوسف حلمى - يوسف جوهر . . منهم من له روايات ، ومنهم من كتب قصصاً قصاراً ، ومنهم من له إنتاج مسرحى . وأغلبهم كتبوا بعيد ثورة ١٩١٩ ، واكتملت رؤيتهم الفنية فى ١٩٣٩ . بمعنى أنهم أسهموا فى مرحلة البحث إسهاما واضحاً . كذلك فإن الرجوع إلى الصحافة كان بإمكانه أن يساعد الباحث فى مهمة التأريخ المنضبط ، وهى التى جعلها غاية يسعى إلى تحقيقها . ( يقول فى المقدمة ص ٣ : « ولقد حرصت فى هذه الدراسة على تصنيف النتاج القصصى والمسرحى ما أمكن » ويقول فى هامش رقم (٢) صفحة ٢٧٤ وهو يتحدث عن تاريخ نشر الأيام جـ ١ لطه حسين : « أما الجزء الثانى فقد ظهر بعد الفترة التى نؤرخ لأدبها » . . ) ونستطيع أن نأخذ عليه ثلاثة مآخذ فيما يتعلق بهذه النقطة .

( أ ) إنه فى صفحة ٣١ يعدد بعض قصص محمود طاهر لاشين فيذكر منها « تعدد الزوجات ، الزواج بالأجنبيات » ويضع أسماء القصص بين أقواس فصلا لها وتميزاً لنوعها ، وتعريفاً باسمها الحقيقى . وفى حدود علمى فى هذا المجال ، لا يرد بذهنى ولم يعلق بذاكرتى ، ما يوحى بأن لمحمود طاهر لاشين قصتين تحملان هذين العنوانين . والأستاذ الباحث يشير فى الهامش - وما أكثر هوامشه وأطولها وما أقل ما نجد من فروق علمية

وتصنيفية ومنهجية بين الهوامش وصفحات البحث ـ إلى أن ( هذه من قصص مجموعة « سخرية الناى » ) . وليسمح لى القارىء الفاضل والباحث الدكتور أن أشير إلى جهد قمت به وهو إعداد ببلوجرافيا خاصة بالقصة المصرية القصيرة من ١٩١٠/١٩٦١ من خلال الصحف والمجلات ، وكذا ما صدر من مجموعات قصصية ، ومن قبل كنت قد أعددت ببلوجرافيا صغيرة ألحقتها بكتاب ( تطور فن القصة القصيرة فى مصر ١٩١٠/١٩٣٣ ) ، وفى تصورى أن هاتين القصتين لم تصادفانى ولم أعثر عليهما ساعتها [1] . حتى القصة الأولى من القصص الثلاث التى ذكرها لا تحمل عنوان ( بيت الطاعة ) وإنما ( فى بيت الطاعة ) وقد نشرها بصحيفة الفجر ، العدد ٦ ـ ١٧ فبراير ١٩٢٥ ، ص ٣ . أغلب الظن أنه هنا نقل عن الأستاذين يحيى حقى وعباس خضر فى معرض حديثهما عن الموضوعات التى دارت حولها قصص طاهر لاشين حين ذكرا أنها تهتم بقضايا اجتماعية مثل بيت الطاعة وتعدد الزوجات والزواج بالأجنبيات ، فتصور سيادة الدكتور الباحث أن هذه عناوين قصص وأن محمود طاهر لاشين ألف قصصاً بهذه الأسماء . لكنها ليست كذلك . ولو كلف الأستاذ الأكاديمى نفسه مشقة الاطلاع على القصص فى مصادرها سواء فى الصحافة أو فى غير الصحافة لما وقع فى هذا الخطأ .

(ب) فى صفحة ٣٣ يذكر أن عيسى عبيد مات سنة ١٩٢٣ وهو ينقل هذا التاريخ نقلا عن غيره . والحقيقة أن عيسى عبيد مات فى أول أكتوبر ١٩٢٢ تقول صحيفة ( السفور العدد ٣٠٥ الصادر فى ٨ أكتوبر ١٩٢٢ ص ٦ ( مات عيسى عبيد فى الأسبوع الماضى فانقطعت بموته سلسلة ذلك النوع الجديد من التفكير الاجتماعى ، مات عبيد شاباً فبكاه الشباب ، ومفكراً جاد التفكير فحزنت لموته نفوس ليس يقنعها ما ترى من آثار عقول مضطربة هازلة ، وأديباً جديد النزعة فى أدبه ، فأسف عليه أدب ما أكثر الذين فى عالمه على جهل ) .

(جـ) فى هامش صفحة ٥٦ يشير إلى أن مجموعة ( يحكى أن ) لمحمود طاهر لاشين ظهرت سنة ١٩٢٩ . والواقع أنها صدرت عن دار العصور سنة ١٩٢٨ . وهو هنا كذلك ينقل عن غيره ، ولا يشير لذلك . وما كان لنا أن نقف عند هذه المآخذ البسيطة والاختلاف فى تواريخ الصدور لولا أن الباحث جعل التأريخ وحده شغله الشاغل . ولا شىء غير هذا يهم ـ فلماذا لم يرجع الباحث الأستاذ إلى القصص ذاتها ، والروايات بعينها ، والصحف فى

---

(١) انظر : ( تطور فن القصة القصيرة فى مصر ) ص ٣٣٩ ـ ٣٤٠ دار الكاتب العربى ١٩٦٨ ، و( دليل القصة المصرية القصيرة ) ١٩٧٢ . الهيئة المصرية العامة للكتاب .

أعـدادهـا الأولى التى صدرت خلال مرحلتـه التى يهتم بدراستها أدبيًا . إنه ينقل عن الآخرين ما قرأوه من الروايات والقصص المسرحية ، ولا يكلف نفسه قراءة ما قرأوه !! .

ولا يقف الأمر عند هذا الحد من اللا انضباط التأريخى ، وإنما يتعداه إلى التحريف أحياناً فى النقل عن الغير . من ذلك أنا نراه أحيانا ينسب بعض الأقوال إلى بعض الذين تعود أن ينقل عنهم كثيراً وطويلا ، ثم بالبحث والتحرى لا نجد « النص بالصورة التى ينقلها » وبالشكل الذى ارتضاه ، وربما لطول معاشرته هؤلاء الباحثين فى بحوثهم ولكثرة ما نقل عنهم وأخذ منهم ورجع إليهم واعتمد عليهم ، رأى أن من حقه أن يتصرف معهم كما يحلو له ، إذ أصبح صاحب حق كبير ، أو بمثابة الوريث غير الشرعى ! ولما كان الكتاب شبه الوحيد الذى اعتمد عليه فى الفصل الخاص بالرواية كتاباً معروفاً هو ( تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر ١٨٧٠/١٩٣٨ ) للدكتور عبد المحسن طه بدر ، فإنه لا لزوم لمثل التمويه والتشويه المتعمدين . على سبيل المثال :

( أ ) نلاحظ أنـه إزاء تحديد سمات رواية ( ثريا ) لعيسى عبيد ، بل جوانب الضعف فى بنائها الفنى ، نراه يقول بالحرف فى صفحة ١١٣ : ( فرغم أن المؤلف قد أطلعنا على جانب كبير من شخصية ثريا ، من خلال تصرفها مع الكلب ، قد قدم لنا شخصية وديع وشخصية العمة وبقية شخصية ( !! ) ثريا بطريقة تشبه التقريرات أو جوازات السفر أو البطاقات الشخصية ، حيث يذكر الشكل واللون والطول والملامح ، ذكراً سردياً تقريريا جامدا . . ) وفى هامش تلك الصفحة يطالب القارىء بالنظر فى كتاب ( تطور الرواية العربية ) للدكتور عبد المحسن بدر صفحتى ٢٤٨ ، ٢٤٩ ، للتأكد من صحة ما نقل عنه . وعندما رجعت إلى الكتاب المشار إليه ، فى نفس الطبعة التى حددها الباحث ، لم أجد لهذا النص المنقول أثراً فى الصفحتين المذكورتين .

(ب ) وفى صفحة ١١٤ يقول : ( فليس وصف « البلاج » أو القطار بمضيف شيئاً إلى بناء الرواية ) ويرجع هذه الجملة إلى د . عبد المحسن بدر فى كتابه صفحتى ٢٣٨-٢٣٩ . وفعلت ما أمرنى به الأستاذ الفاضل الباحث المدقق ، فلم أعثر على نص تلك الجملة أو ذلك الحكم فى الصفحتين المحددتين ، وإنما وجدت فى صفحة ٢٣٩ قول الباحث الدكتور عبد المحسن بدر : ( . . وبرغم أن الوصف لا يخلو من حيوية فى بعض جوانبه فإن المؤلف لم يقدمه من الزاوية التى تنظر بها الشخصية ، ولكنه قدمه من وجهة نظره هو ، وهو بذلك لا يضيف جديداً إلى معرفتنا بالشخصية ، كما أنه ليس ضرورياً بالنسبة للرواية ، ويلاحظ أيضاً أن المؤلف لا يقدم صورة المصيف لحظة قدوم الشخصية إليه ولكنه

يقـدمه بصورة عامة صالحة فى كل زمان ) ولا حاجة لتحليل ما يقصده الباحث من هذا النص بوضوح .

(جـ) فى صفحـة ١٧٠ ، وهو يتحدث عن ( عصفور من الشرق ) مصنفاً إياها ضمن رواية التجربة الذاتية ( !!! ) يقول عن « عودة الروح » : ( وليس بطل عودة الروح إلا الكاتب نفسه . ومن هنا اعتبر بعض الباحثين هذه الرواية كما اعتبر عودة الروح من روايات « الـترجمـة الـذاتية » ) وفى الهـامش رقم ٤ يقـول : ( انـظر تطور الـرواية العربية )ص ٣٧٢ وما بعدها ، وصفحة ٣٤٩ وما بعدها ! وبالرجوع إلى هذا المرجع نجد أن ص ٣٤٩ ومـا بعـدها لا يتعرض المؤلف للحكيم ولا لهاتين الروايتين ، لأن موضوع الصفحة وما بعدها هو « إبراهيم الكاتب » للمازنى .

( د ) وفى هامش صفحة ٢٢٧ رقم ٢ يقول : « اعتبر بعض الباحثين هذه الرواية - يعنى عودة الـروح - من روايات الترجمة الذاتية «انظر تطور الرواية العربية ص ٣٧٢، وبالعودة إلى هذه الصفحة عند د . عبد المحسن بدر نقرأ : ( فى عودة الروح لتوفيق الحكيم نلتقي بأنجح المحاولات التى استغلت الترجمة الذاتية ، لتقدم لنا رواية فنية حققت قدراً كبيراً من النجاح ، وحين تختفى ملامح الترجمة الذاتية فى « عودة الروح » فإنها لا تختفى لتفسح المجال لنزعة عقلية متطرفة ، كما لمسنا فى « سارة » ولكنها تترك مكانها لتبرز لنا ملامح الرواية الفنية وتثبيت وجودها ) ويؤكد هذا الرأى مرة أخرى فى ص ٣٨٧ قائلاً : ( وأخيراً فإن رواية توفيق الحكيم - يقصـد عودة الـروح - لا تخلو من بعض التأثر بمظاهر الترجمة الـذاتية وإن كان ذلـك لا يحدث إلا نادراً ) ، ثم ينتهى إلى كلمـة فصـل ص ٣٩٤ : ( . . وقصة الهجوم الذى تعرضت له عودة الروح فى عصرها تكشف لنا عن كون قضية الأدب الأولى كانت ما تزال قضية الأسلوب ، وأن النقـاد والأدباء فى عصره لم يلفتوا إلى محاولـة المؤلف الجـادة والمخلصـة لتطوير الرواية العربية ، وتقديم بناء روائى متماسك ، يتعدى نطاق الترجمة الذاتية ، بإطارها الضيق ، وبنائها المفكك ، وأسلوبها التقريرى ، إلى أفق آخر أوسع وأرحب ) ، ( فالواقع أن عودة الروح تمثل قمة ما بلغه توفيق الحكيم من تطور ، إذا نظرنـا للأمر من الزاوية التى تهمنا ! ) . أنا هنا لا أدافع إلا عن الصدق ، ولا أتحمس إلا للأمانة والدقة الموضوعية .

مرد ذلك فى نظرى أن الباحث الدكتور يحاول جاهداً أن ينفى عن نفسه تأثره الشديد والـواضح ، بآراء وأفكار الباحثين السابقين ، بل ومحاكاته لهم ، ونقله عنهم ، واعتماده عليهم ، فيلجـأ إلى مثل هذا التمويه والتشويه أو التزييف . إنه فقط يخشى أن تنمحى

شخصيته ، وتذوب فى شخصية غيره من أولئك الدارسين السابقين . لكنه لم يستطع ، لأنه عندما حاول شيئاً من هذا وقع فى تناقض مع نفسه ، أو أصيب بانفصام فى الشخصية الباحثة الدارسة . فهو مرة ينقل بالحرف أحكامهم التى لا تحتاج إليهم ، والتى أصبحت بمثابة البديهات . وهو مرة يسير على نمطهم فى التصنيف . ثم مرة ثالثة يغمز بأنه يخالفهم ، وعندما يستمر فى التدليل على مخالفته يناقض رأيه . ولنمثل على كل حالة من هذه الحالات الثلاث :

أولاً : فى صفحة ٣٥ ينقل عن عباس خضر حكمه على قصص عيسى عبيد بأنها مملوءة بالتفاصيل والدقائق مما يجعلها تخرج عن إطار القصة القصيرة ، إلى الحد الذى جعلها تشبه الرواية . وكان الأولى أن يستخلص بنفسه من المجموعة القصصية هذا الحكم ، وأن يأتى بالشواهد على ذلك . لكنه اكتفى بالاعتماد المباشر والسافر على عباس خضر فى كتابه ( القصة القصيرة منذ نشأتها حتى سنة ١٩٣٠ ) . وفى صفحة ٤٣ ينقل كذلك عن عباس خضر حكمه على قصص شحاته عبيد ، ولا يجهد نفسه فى الكشف أو التحليل أو الاستقراء . وفى ص ٥١ ينقل عن عباس خضر صفحتى ١٧٦/١٧٧ ثم ص ١٩٨ ، ومحمود حامد شوكت فى كتابه ( الفن القصصى فى الأدب العربى ) ( !!! ) صفحتى ٢٠٨/٢٠٩ قولهما بأن محمود تيمور تأثر بالمنفلوطى ، وكان ميالاً إلى كتابة الشعر فى حداثته . ولا أظن أن أحداً كان سيشك فى الباحث لو أنه لم يشر إلى المصدرين ، لسبب بسيط جداً ، هو أن كل الكتاب الرواد تأثروا بالمنفلوطى وقرأوه ، ثم إنه لو اطلع على كتابات محمود تيمور لما احتاج إلى مثل هذا . فتيمور نفسه يصرح بذلك فى كل كتاباته ، وبخاصة مقدمة ( فرعون الصغير ) التى ادعى الباحث الدكتور أنه قرأها . إنه يشك فى معلوماته ولا يثق فى نفسه ، فيهرع ، ويلجأ إلى الآخرين حتى أصبح عالة عليهم .

ثانياً : إن الناظر فى تصنيفه الروايات التى صدرت فى هذه الفترة ، سيجد أنه تصنيف لم يخرج عن التصنيف الذى التزمه د . عبد المحسن بدر فى كتاب ( تطور الرواية العربية ) ١٩٦٣ ، ويختار لكل صنف تلك الروايات التى ناقشها وحللها د . عبد المحسن بدر . يتضح هذا فيما أطلق عليه اصطلاح « الرواية التحليلية » ، حيث درس « ثريا » لعيسى عبيد و « رجب أفندى » و « الأطلال » لمحمود تيمور . وإن أضاف « أديب » لطه حسين . وتحت عنوان « التجربة الذاتية » تناول « إبراهيم الكاتب » للمازنى ، « سارة » للعقاد ، وإن أضاف إليهما « عصفور من الشرق » للحكيم ، و « نداء المجهول » لمحمود تيمور . أما ما سماها « رواية التجربة الشخصية » فإنه لا يعنى بها إلا رواية الترجمة الذاتية ، ولكنها محاولة التظاهر بالتغيير . كذلك محاولته دراسة « عودة الروح » تحت

عنوان : الرواية الذهنية ! وفى الفصل الخاص بالقصة القصيرة كان محاكيا ومقلدا فى العرض والتفسير وانتخاب النماذج والوقوف عند الكتاب ، لغيره من أمثال عباس خضر ويحيى حقى فى بعض الأحيان ، بل إنه لخص جهودهما ، وهناك باحث ثالث لم يشر إليه من قريب أو بعيد . أما فى فصل الأدب المسرحى فإنه لخص أيضاً كتاب ( طلائع المسرح العربى ) لمحمود تيمور ، وكتابى ( مسرحيات شوقى ) و (مسرح توفيق الحكيم ) للدكتور محمد مندور ، وكتابى ( المسرحية فى شعر شوقى ) لمحمود حامد شوكت .

إن دل هذا على شىء فإنما يدل على أن البحث كله ليس من جهده الخاص أو ابتكاره الذاتى أو تفكيره المستقل . والفضل الأول والأخير له يكمن فى « النقل عن الغير » بالشكل الذى أدى إلى طمس شخصيته تماماً ، حتى أصبح غير موجود . هناك على التحديد ثمانية كتب وضعها أمامه ولخصها ، ونقل ما أرادته هذه المؤلفات وما ذهبت إليه ، فى التقسيم والتصنيف والتبويب ، وغير ذلك .

ولو شئنا رد الحقوق إلى أصحابها بعملية حسابية بسيطة . لقلنا إنه فى فصل القصة القصيرة ، يستحق عباس خضر ٩٥٪ . ويحيى حقى ٥٪ . وفى فصل الرواية ، يرد لعبد المحسن بدر ٩٠٪ وعلى الراعى مؤلف « دراسات فى الرواية المصرية » ١٠٪ . وفى فصل المسرحية يملك محمود تيمور ٦٠٪ كعائد لكتابه طلائع المسرح العربى ، ومحمد مندور ٣٠٪ لكتابه مسرحيات شوقى ، ٥٪ عن « مسرح الحكيم » أما محمود حامد شوكت فيستحق ٥٪ عن كتاب « المسرحية فى شعر شوقى » . . وسنلاحظ فيما بعد أن أصحاب الروايات والقصص والمسرحيات يستأهلون نصيباً معلوماً ! .

**ثالثاً:** من خلال مثال صغير نستطيع أن نتبين إلى أى حد حاول الباحث إيهامنا بأنه متميز فى رأيه ، مستقل بفكره ، لا يخضع لأحكام وآراء الذين قرأهم وتأثر بهم ، لكنه فى النهاية يقع فى خلط واضطراب يؤدى فى النهاية إلى تناقض واضح . ففى تصنيفه للرواية التحليلية ، يبدو أن يعول فى التصنيف والتقسيم على غلبة عنصر من العناصر الفنية على بقية عناصر الشكل ، بينما المضمون أو الموضوع أو المحور الرئيسى كما يسميه لا يدخل فى حسابه . وعلى هذا النحو درس « ثريا » لعيسى عبيد . وفى مقدمة تعريفه لخصائص كل نوع روائى يقول عن الرواية التحليلية ص ١٠٨ ( ويقصد بها تلك الرواية التى يبرز فيها جانب التحليل النفسى ، حتى يكاد يطغى على بقية عناصر الرواية . فالأحداث والشخصيات والحوار وغير ذلك من مقومات الرواية تأتى فى المكان الثانى أو ما دون الثانى ، حيث يتصدر جانب التحليل النفسى للبطل ، وحشد كل ما يمكن من هذا التحليل ويعين عليه ) وربما يكون هذا التحديد هو الذى التزم به عندما واجه رواية ( أديب ) لطه حسين ، فضمها للاتجاه التحليلى .

فالذى جعله يصنفها على أساس أنها رواية تحليلية هو استخدام طه حسين ـ كما يقول الباحث ـ للوسيلة والأداة والأسلوب الفنى فى المعالجة ، وليس المحور ، يقول فى ص ١٣٢ : ( ظهرت هذه الرواية بعد رواية « الأطلال » لمحمود تيمور ، وهى كذلك يمكن أن تعتبر رواية تحليلية ، لأنها تعتمد على تحليل شخصية غريبة الأطوار ، فيها كثير من الشذوذ ، الذى هو شذوذ بعض الفنانين . . ) ثم إذا به يختلف مع نفسه فيما ارتضاه معياراً أساسيًّا فى التقسيم والتصنيف ، كما يتضح من قوله ص ١٩٨ ( وليس ما يمنع بعد ذلك أن يلجأ الكاتب إلى طريقة التحليل حين يعرض لنفس البطل أوغيره من الشخصيات ، بل وليس ما يمنع أيضاً أن تكون أهم أحداث الرواية تمثل تجربة شخصية للمؤلف ، قد صاغها فى قالب روائى ، مستخدماً وسائل فنية مختلفة ، تبعدها عن أن تكون جزءاً من ترجمة حياته . فالمهم فى هذا التصنيف هو النظر إلى المحور الرئيسى فى العمل الفنى . . ) والتناقض هنا ليس فى حاجة إلى تدليل أو مبررات خارجية .

إنها عملية إيحاء فقط بأنه لم يسر على نهج غيره ، ولم يتبع خطتهم فى البحث وطريقتهم فى العرض .

ولما كان الدكتور عبد المحسن بدر قد درس « أديب » على أنها الجزء الثالث للأيام ، بمعنى أنه صنفها ضمن روايات الترجمة الذاتية ، ولما كان الباحث هنا يسير على نفس الدرب الذى سار فيه عبد المحسن بدر فيما يتعلق بالرواية ، ولما كان الباحث من جهة أخرى يريد أن ينفى عن نفسه الاتهام بهذا ، فلا بأس من أن يحاول شيئاً من الاختلاف عن عبد المحسن بدر . ولم يكن يدرى أنه سوف يقع فى تناقض مدمر ، كالذى أشرنا إليه . وفى النهاية يخلط خلطاً مكشوفاً ، حين يتأرجح فى حكمه ويؤرجح معه « أديب » طه حسين بين التحليل ، وبين الترجمة الذاتية ( غير أن العمل الذى يحمل اسم أديب وإن غلب عليه طابع الرواية التحليلية ، يمكن أن ينظر إليه على أنه نوع روائى آخر ، أو ليس رواية على الإطلاق . وذلك أن المؤلف قد اهتم فيه إلى جانب إيراد حكاية هذا الأديب بعرض صفحات عديدة من حياته هو ، وذكرياته هو ، من القرية والكتاب إلى القاهرة ثم إلى فرنسا والسربون . . وقد أسرف الكاتب فى ذلك أو أبرزه بمزيد من الاهتمام ، بل أوشك أن يخصص له بعض الفصول كالفصل الخامس الذى يكاد يكون فصلاً من كتاب الأيام ، حتى ليخيل إلى القارىء أحياناً أن هذا « الأديب » لم ترد حكايته إلا بمثابة مشجب يعلق عليه الكاتب هذه الصفحات من حياته وتلك الذكريات من ماضيه ) ص ١٣٧ ، ص ١٣٨ .

وعند عبد المحسن بدر نراه بعد أن يحلل « أديب » موضوعيًّا وفنيًّا ، وبعد أن يلاحظ سيطرة المؤلف وشخصيته والأسلوب الذى عرض به روايته ، بالشكل الذى لا يجعل

القارىء يلمس مشكلة الأديب التى انتهت به إلى الجنون ثم الموت ، يقول ص ٣١٥ : ( وليس من التعسف بعد ذلك أن نقرر أن رواية أديب ، وإن اختلفت من حيث المظهر عن كتاب « الأيام » فإنها فى جوهرها يمكن أن تعد الجزء الثالث منه ، فهى تقدم لنا صوراً من حياة طه حسين قبل أن تقدم لنا تحليلاً لشخصية الأديب ، ولهذا السبب فنحن لا نجد للرواية محوراً تدور عليه أحداثها ، ولا إحساساً خاصًّا يربط بين جزئياتها ، كما تضعف الحركة فيها إلى حد كبير) . فى تصديه لرواية « عودة الروح » لتوفيق الحكيم وضعها تحت دائرة الرواية الذهنية ، لأنها فى رأيه تعبر عن فكرة ذهنية ضخمة هى ( أن الشعب المصرى شعب تكمن فيه روح الـوحـدة والقوة مهما فرقته الأنانية العارضة ، ومهما أضناه العنف الموقوف ) ، ( ولذلك فمصيره إلى الوحدة وإن تفرق ، ومآله إلى القوة وإن ضعف ، وليس ينقصه إلا زعيم من أبنائه يعبر عن روحه ويوجهه إلى غايته ، حيث يوحد شمله ، ويكشف عن قوته ، وساعتها تعود الروح العظيمة إلى الظهور فى هذا الشعب من جديد ، ويأخذ مكانه الجدير به تحت الشمس ) ص ٢٣٢ .

طبعـاً هذه الـرؤية تحتاج إلى مناقشة ، لكنا وعدنا بألا نناقش رأياً خاصًّا أو فكرة معينة ، وإنما الذى يهمنا هنا ، أنه جاء بعدئذ فى ص ٢٣٨ ليرضى جميع الآراء ، ويتخذ كل المواقف ، ويلتزم بمختلف الأحكام ، ويعتنق متعدد المذاهب ، ويؤمن بشتى العقائد ويؤيد جميع الاتجاهات . . ( على أن عودة الروح مع ذلك من الأعمال الروائية الكبيرة فى الأدب المصرى الحديث ، وذلك لما حوت من باطن رائع وهدف كبير ، ولما أوردت من صور حية معبرة فى صدق عن حياة مصر ومجتمعات الريف والحضر فى الفترة التى تمخضت عن ثورة ١٩١٩ ، ثم لما فيها من نقد اجتماعى هادف لكثير من العيوب الاجتماعية والعلاقات الطبقية ، والنظرات الخاطئة . وأخيراً لما فيها من رؤية شفافة نافذة ، أوشكت أن تكون إلهـاماً صادقاً ، أو نبوءة كاشفة ) . لا رأى محدد ، لا عقيدة واضحة ، لا اتجاه مبلور ، لا التزام بمبدأ معين ، لا اتخاذ موقف واحد لا يتلون ، أو اعتناق مذهب لا يحيد عنه الباحث !!! .

لقد استعاض الأستاذ الباحث عن ذلك كله بإطلاق أحكام عامة قابلة للتطبيق على أى عمل أدبى ، لأى كاتب ، حتى وإن تناقضت هذه الأحكام مع ما أوحى الباحث بأنه سوف يتبعه فى خطة البحث ! .

تبقى بالنسبة للمنهج نقطة واحدة ، أرجو من القارىء الفاضل أن يلتمس لى كل العذر إن بدوت مسرفاً فى الاستشهاد ، وربما فى الاستطراد والإطالة . ذلك أن الأستاذ الـدكتـور البـاحث نقـل صفحـات وصفحـات من القصص القصـار ، والـروايات ،

والمسرحيات ، التى ذكرها فى بحثه ، وهو عمل معيب بالنسبة لدراسة أكاديمية يقدمها أستاذ جامعى . وأبسط بديهيات وبدائيات البحث ، ألا يتجاوز النقل من المصادر والمراجع فقرة أو فقرتين أو ثلاث فقرات على الأكثر ، هذا إذا كانت مهمة جدًا جدًا . أما نصوص القصص والروايات والمسرحيات فإن القارىء يحال إلى أصلها ومصدرها . وخاصة أنها جميعاً مطبوعة وفى متناول القارىء العادى جدًا ، فضلاً عن المتخصص . . . وما الداعى لنقل صفحات وفصول من القصص والروايات ومشاهد من المسرحيات ما دام الباحث كان مشغولاً ومهموماً بتلخيصها . . . ثم إن النقل يكون مبتسراً ، فهو لا ينقل القصة أو المسرحية ككل ، وإنما يقوم بتلخيص كل عمل مما يخل به ويطغى على مضمونه ويشوهه . ونحن نرى أنه إذا كان الدارس مضطراً ، وهو بصدد دراسة كاتب واحد أو ظاهرة فنية واحدة ، فإن الأمر قد يكون مقبولاً ، وربما يتجاوز عن بعض هناته . أما إذا كان الباحث يستعرض مئات القصص والروايات والمسرحيات ، كما هو الحال بالنسبة لكتابنا هذا ، فإنه يخرج بالبحث عن دائرة العلمية والجدية والأكاديمية ، ويحيله إلى مقتطفات من القصص والروايات والمسرحيات فى الفترة من ١٩/١٩٣٩ .

والباحث الأستاذ الجامعى يحرص على أن يقدم كل نص بمقدمة لا تتغير ، أو كليشيه ثابت تجده فى تقديمه للقصص وتجده فى تقديمه لما نقله من بعض صفحات الروايات وكذا المسرحيات . فى ص ٣٧ يقول : ( وإذا كان من العسير إيراد نماذج عديدة من قصص عيسى عبيد لتوضيح نزعته وكل ما لفنه من خصائص ، فربما كان فى إيراد جزء من قصة « إحسان هانم » ما يقرب هذه الغاية بعض الشىء . . ) ثم ينقل أربع صفحات من القصة التى تبلغ فى أصلها ثمانى صفحات . . .

— ص ٤٣ : ينقل ثلاث صفحات ونصف صفحة من القطع الكبير ، من قصة « درس مؤلم » لشحاته عبيد .

— ص ٥٢ : ينقل أربع صفحات من القطع الكبير من قصة « حزن أب » لمحمود تيمور .

— ص ٦٠ : ينقل خمس صفحات من القطع الكبير من قصة ( حديث القرية ) لمحمود طاهر لاشين .

— ص ٧١ : ينقل ثلاث صفحات ونصف صفحة من القطع الكبير من قصة ( الجارة ) للمازنى .

— ص ٨٣ : ينقل صفحتين ونصف صفحة من القطع الكبير من قصة ( مع الأميرة الغضبى ) للحكيم .

— ص ١٠٠ : ينقل صفحتين من القطع الكبير من قصة ( حياة للغير ) لنجيب محفوظ .

— ص ١٢٩ : ينقل صفحتين ونصف صفحة من القطع الكبير من رواية ( الأطلال ) ، لمحمود تيمور .

— ص ١٤٠ : ينقل صفحتين من القطع الكبير من رواية ( أديب ) لطه حسين .

— ص ١٥٥ : ينقل ثلاث صفحات ونصف صفحة من القطع الكبير من رواية ( إبراهيم الكاتب ) للمازنى .

— ص ١٦٨ : صفحة وسبعة أسطر من القطع الكبير من رواية ( سارة ) للعقاد .

— ص ٢٠٨ : ينقل صفحتين ونصف صفحة من القطع الكبير من رواية ( حواء بلا آدم ) لمحمود طاهر لاشين .

— ص ١٨٢ : ينقل ست صفحات من القطع الكبير من ( عصفور من الشرق ) للحكيم .

— ص ٢٣٩ : ينقل صفحتين من القطع الكبير من ( عودة الروح ) للحكيم .

— ص ٢٥١ : ينقل أربع صفحات من القطع الكبير من ( ابنة المملوك ) لمحمد فريد أبو حديد ..

— ص ٢٨٠ : ينقل صفحتين من القطع الكبير من ( الأيام ) لطه حسين .

— ص ٢٩٠ : ينقل خمس صفحات طوالاً من ( يوميات نائب فى الأرياف ) للحكيم .

وفى الفصل الثالث الخاص بالمسرحية تشهد صفحات ٣١٨ / ٣٢٦ / ٣٣٦ / ٣٤٧ / ٣٥٨ / ٣٦٨ / ٣٩٠ / ٤٠٨ مثل هذا العمل .

أرجو القارىء أن يضرب فى صفحتين ونصف ، لأن الباحث ينقل مشاهد كاملة من فصول مسرحيات شوقى ، والحكيم ، فيصير المجموع عشرين صفحة . ثم أضف إليها سبعاً وأربعين صفحة ونصف صفحة ، فيصبح المجموع النهائى سبعاً وستين صفحة ونصف صفحة . . . لماذا ؟!!

* * *

## - ٨ -

# قراءة فى أشعار شاب حزين !

إن الحياة القصيرة التى عاشها محمد أحمد تيمور ( ١٨٩٢ - ١٩٢١ ) كانت أكثر نشاطاً وأغزر إنتاجاً من حياة غيره من بنى جلدته الذين عاصروا نشأته ، ونبتوا فى مثل بيئته المترفة . فقد عاش حياة كلها أدب وإنتاج وفن ، ودعوات جديدة ، وثورة على الفكر الرجعى المتخلف . واتسم عمره القصير بالخصوبة والتنوع ، فلا تتصفح جريدة أو مجلة من تلك الدوريات التى كانت تصدر إبان حياته ، إلا وتجد له أثراً يحمل طابعه الخاص وسماته المعينة ، سواء فى القصة القصيرة أو فى المسرح أو فى النقد المسرحى أو فى الرواية أو فى كتابة المقالات الاجتماعية أيضاً .

ولعل هذا التلون فى إنتاج محمد تيمور ، وتعدد جوانبه الإبداعية ، هو الذى جعل المؤرخين ودارسى الأدب الحديث لا يكادون يتفقون على نسبة فن معين محدد إليه ، فمنهم من حسبه شاعراً فى المرتبة الأولى ، ومنهم من عده كاتب قصة قصيرة ، بل أول كاتب للقصة القصيرة الواقعية ، ومنهم من اعترف بدوره الخطير فى مجال النقد المسرحى . وأيًا ما كان الأمر ، فإنه عاش حياته بالعرض لا بالطول ، وأنه استفاد من كل دقيقة عاشها ، فأفاد فى حياته وبعد موته .

ولقد بدأ محمد تيمور حياته الأدبية شاعراً ، وظهر ميله إلى الشعر منذ كان صبيًا . وخاصة أنه كان يسمع دائماً عن شهرة عمته ومقامها بين الشعراء ، فضلاً عن أنه نشأ فى بيت علمى خالص تحوطه مكتبة جده « اسماعيل تيمور » مؤسس المكتبة التيمورية ، ويرعاه والده أحمد تيمور العالم اللغوى المشهور وصاحب المؤلفات المتنوعة فى اللغة والأدب . وربما تكون هذه البيئة قد صرفته عن أن يفكر فى شئون الحياة القاسية التى كانت تشغل غيره من الشباب فى مثل سنه ، إذ هيأت له جوًا علميًا خالصاً يحترم الأدب والأدباء ، ويقدس اللغة واللغويين ، ويقيم لكل ذى أثر أدبى شأناً أى شأن ، فحفظ - كما يقول أخوه الأديب محمود تيمور - « وهو فى الثامنة من عمره معلقة امرىء القيس وبعض مقطوعات

نظمية من شعر العرب بإرشاد والده ومساعدته ، فنمت ملكة النظم وكبر ميله للآداب » [1] .

ثم يظهر تفوقه وميله إلى نظم الشعر فى المدرسة الخديوية ، حينما كان مدرس اللغة العربية يعقد مباريات فى دروس الإنشاء ، وإذا بمحمد تيمور يتفوق تفوقاً يدفعه إلى نظم الشعر والتغنى به ، ومعالجة القريض . وبدا ذلك واضحاً فى إلقائه القصائد مهنئاً أو مرحباً بفريق « كرة القدم » فى المدرسة ، أو فى مدح ووداع أساتذته فى نهاية السنة الدراسية ، حتى أطلق عليه « شاعر المدرسة الخديوية » . ونمت هوايته لكتابة الشعر ، فبدأ بتقليد الشعراء الأقدمين ، شأنه فى ذلك شأن المبتدئين فى هذه الميادين ، حين يحاكون النماذج الموروثة والمتداولة ، على اعتبار أنها « المثال » الذى يجب أن يحتذى . فدارت موضوعات قصائده الأولى حول المدح والفخر والرثاء . وكان إذا مدح بدأ بالغزل ثم تخلص منه إلى المدح ، بشكل فيه تعمل وتكلف .

وعندما اتجه إلى فرنسا ـ بمثل ما اتجه إليها محمد حسين هيكل ـ وبقى فيها فترة ، تأثر بكل شىء فيها : طبيعة ، ونظاماً وتقاليد ، وتشبع بأفكارها وثقافتها وعشق أدبها وفنها ، وتمثل قيمها الفكرية والثقافية ، ودعواتها الجديدة آنذاك بالنسبة لشباب الشرق العربى المتخلف ، الواقع تحت ظل الاستعمار . ويدفعه الحنين إلى مصر ـ وهو هناك ـ والشوق إلى أهلها ، إلى التعبير عن هذه الأحاسيس الجديدة ، وتلك المشاعر القوية ، فيكتب قصائد تخلو من المدح والذم والفخر والرثاء ، وإن أفعمتها تلك العواطف الرقيقة وذلك الشعور العميق . وكان موضوعها الرئيسى هو وصف مصر ، وشوقه وحنينه إليها . إنه نفس الدافع الذى كمن وراء كتابة « زينب » عندما كان هيكل فى فرنسا .

ولما عاد من فرنسا ، استمر كذلك « ينظم المقاطيع النظمية الرقيقة » . ونقرأ له فى صحيفة « السفور » ابتداء من العدد ٤٨ الصادر فى ٢٨ أبريل ١٩١٦ قصائده الحالمة ، ذات الانطلاقة التعبيرية ، والشطحات العاطفية ، التى يظهر فيها إلى حد كبير تأثره بالأدب الفرنسى فى عهده الرومانسى ، والذى قرأ فيه كثيراً أثناء بعثته . ولم يكن يخلو عدد من أعداد صحيفة « السفور » من قصيدة للشاعر محمد تيمور ، وكأنه كان يتناوب باب الشعر مع أحمد رامى آنذاك .

---

(١) « وميض الروح » ـ المقدمة بقلم محمود تيمور . ط ١ سنة ١٩٢٢ ـ ص ١٣ .

وحينما تصدى محمد تيمور لجمع شعره والتفكير فى إصدار ديوان مستقل ، يبدو أنه تمثل روح عمته الشاعرة « عائشة التيمورية » تمثلاً كاملاً ، وكأنما يعترف لها ضمناً بريادتها له ، ومن ثم فإنه آثرها بإهداء الديوان : ( لروح عائشة تيمور أرفع هذه النفثات . . ابن أخيها محمد تيمور . . ) وتعطينا مقدمته القصيرة للديوان مفتاح دراسة شعره ، وتكشف لنا عن أبعاده الداخلية ، وتحدد اتجاهه ، إنه إزاء الصراع بين القديم وبين الجديد ، لا يتحيز لفريق دون فريق ، ولا يؤيد مذهباً ويرفض الآخر ، فهو فى ميدان الخلق الشعرى يؤمن بالانطلاق والتحرر واللاقيد أو اللاتمذهب . على عكس دعوته التى دعا إليها فى ميدان القصة والرواية والمسرح . إنه يشبه الشاعر بالطائر الطليق الذى يتغنى بلا قيود أو ضوابط ، ويدعو الشاعر إلى أن يشدو فى أى موضوع وبأى أسلوب ، فإن المهم عنده هو أن يعبر عن أحاسيسه وخلجاته ومشاعره ، بالطريقة التى تروق له ، ولا عليه إن كانت تشبه طريقة الأقدمين أو كانت تماثل نهج المحدثين : ( الشعراء فى مصر ينقسمون إلى قسمين : الأول : يحبذ المذهب القديم ، والثانى : يتمسك بالمذهب الجديد . أما صاحب الديوان فشعاره : المذهب القديم جميل ، والمذهب الجديد جميل . المذهب القديم جنة فيحاء ، والمذهب الجديد جنة فيحاء . والشاعر طائر لا يعرف دوراً ولا موطنا يتنقل من غصن إلى غصن ، فإن راقت له جنة القديم غرد فيها ، وإن أعجب بجنة الجديد سجع فى دوحها ) [1] .

إنه موقف محير بالنسبة للباحث الذى يدرس شعر محمد تيمور ، ويكون قد سبق له أن اطلع على قصصه وحللها وتعمقها . ذلك أنه فى شعره يختلف عنه فى قصصه . وكأنه إنسان مغاير تماماً ، يقف على النقيض ، أو على الضفة الأخرى البعيدة من النهر . هو هنالك كاتب واقعى ، موضوعى ، أقرب إلى انتخاب واختيار بعض الصور من المجتمع ، لكنه هنا ـ فى شعره ـ ذاتى ، وجدانى ، مهموم بتلك الهموم الخاصة جدًّا ، ومشغول بمشكلات لا علاقة لها بمشكلات المجتمع من حوله ، بعيداً عن بعض الذين تناولهم فى قصصه . ولئن بدا فى قصصه ودعواته وأفكاره ، مجدداً ، مطوراً ، داعياً إلى الارتباط بالواقع . موحياً بضرورة بلورة الشخصية الوطنية المحلية فى العمل الفنى ، فإنه هنا أقرب إلى المحافظة والكلاسيكية منه إلى التطور والتجديد ، ألصق بالرومانسية والخيال منه بالواقع الموضوعى ، أخلص لنفسه ولذاته ولقلبه ولعواطفه ، منه لأى شىء أو أى إنسان أو أية قضية أو كل ما هو بعيد عن « أناه » الخاصة جدًّا جدًّا ! .

(١) « وميض الروح » ـ الديوان ص ٩٢ ـ الطبعة الأولى سنه ١٩٢٢ .

ولعل أول ظاهرة تتكشف لقارىء شعر محمد تيمور ، تلك المسحة من الحزن والتشاؤم ، التى تسرى فى جوانب قصائده . وهى نغمة تسود معظم القصائد التى نشرها فى صحيفة « السفور » ، ثم القصائد التى جمعت بعدئذ فى ديوانه وضمها الجزء الأول من « وميض الروح » . ومنذ الوهلة الأولى لقراء الديوان ينصت القارىء فى المقدمة إلى هذه الرنة الحزينة . وفى كلماته التى يقدم بها الديوان يطلب مشاركة القارىء فى إحساسه ولا يرغب إلا التأثير فى أعمق أعماقه وأدق مشاعره : ( ما هذه إلا نفثات ضاق بها صدرى فنطقت بها شعراً ، فإن كانت تصل إلى أعماق قلبك أيها القارىء الكريم وأنت تتلوها لنفسك أكون قد بلغت الغاية التى من أجلها طبعت هذا الكتاب ) .

معنى هذا أنه يكتب الشعر لأن صدره ضاق بنفثات حادة ، خشى كتمانها ، فأطلقها من أسرها الداخلى وقدمها فى شكل شعرى . ومعناه أنه يعانى أشياء خاصة ، وأن مجرد التعبير عن هذه الأشياء الخاصة كفيل بخلاصه منها ، فالشعر نابع من نفسه ويدور حول نفسه ، ويستهدف منه هدفاً يتعلق بنفسه هو أولاً وقبل كل شىء . غير أن الطابع الغالب والذى يظهر بوضوح ويحير كذلك ، هو حزنه وتشاؤمه غير المبرر ، وربما إن وجد القارىء العادى سبباً أو مجموعة أسباب ، فإنها سوف تبدو غريبة وغير مقنعة وقد لا تكون معقولة .

وعلى الرغم من أن الأستاذ محمود تيمور يروى عن أخيه أنه (لم يكن بالفتى الحزين المهموم ، بل كان الشباب الضاحك اللاهى الذى لا تفارق النكتة فمه ، حديثه ابتسامة ساحرة شهية تأخذ بمجامع القلوب ) فإن ذلك لم يدرك ولم يتبين فى قصائده نظراً لسيطرة تلك النزعة التشاؤمية الحزينة التى كانت تدفع به إلى الكتابة الشعرية . إن إحساساً غامضاً كان يتملك كل مشاعره كلما تصدى لإبداع قصيدة بأنه سيلاقى حتفه وهو لم يزل بعد شابًّا يافعاً لم يتعد الثلاثين ، بل إنه عندما كتب شعره الحزين هذا ، لم يكن قد تجاوز الخامسة والعشرين من عمره .

ومع ذلك فإن أول قصيدة تطالعنا بالديوان ، تلمس فيها طابع الحزن والأسى واليأس من الحياة والكآبة ، والإحساس بفقدان الأمان ، والصدر الحنون الذى إذا ضمه أباد جيش الموت من صدره . والقصيدة ليست إلا بلورة لشعور شاب فى النزع الأخير ، يرنو إلى أمه الحيرى التى تعد لحظاته الباقية له فى الحياة . صدره ملىء بالهموم والأحزان . قلبه يتفتت ويتمزق دون سبب معلوم . نفسه محطمة ومدمرة ، كأن القدر قد تعمد لها هذا التحطيم والتدمير، ليفتك بها. إنه فى النهاية كطائر ذى شجن صامت أبعده المقدور عن وكره . وقد اتخذ الشاعر للقصيدة عنوانا يحمل كل هذه المعانى ويوحى بتلك الظلال النفسية والأحوال القاتمة ، « شاب يحتضر » :

فوق سرير الموت نام الذى زال ابتسام العيش عن ثغره
قد ودع الآمال لا يرتجى منها سوى الراحة فى قبره

وإذا كان الشاب هنا يحتضر أو فى حالة توديع كل الآمال إلا أملاً واحداً هو طلب الراحة فى القبر ، فإنه يلح فى قصيدة أخرى على الموت أن يسرع وأن يستعجل ، وكأن فى الموت خلاصه الوحيد من شقاء النفس وعذابها وآلامها المتواصلة والمستمرة . لذا نراه ينادى الموت بأن يسرع خطاه ، فقد بلغ منه اليأس مداه ، والحياة لم يجد فيها شيئاً يسر :

أسرع وسدد فى الطريـ ـق خطاك إن العيش غدر
أسرع فإنى يائس إذ ليس بين الناس بر
أسرع وخذ روحى ولا ترحم فليس لدى صبر

وهو يدعو الموت بقوة ألا يرحمه ، وأن لا يترفق به ، إشفاقاً وعطفاً على شبابه ، فما هو إلا شبح من الأشباح التى تمر على مسرح الحياة الذى تتحرك فوق خشبته صنوف العذابات والآلام والشرور والآثام والخيانات والغدر والمؤامرات . يقول فى نفس القصيدة ( ظلام النفس ) :

يا موت لا ترحم شبابى إنه والله مر .
أمن المصائب لى فؤاد أم من الأحزان عمر ؟
ماذا لقيت من الحياة وما بها شىء يسر ؟
إن الحياة لمسرح والناس أشباح تمر .
والعيش عندى صفحة عنوانها لؤم وشر .
فمن الشدائد للمتاعب للشقا ـ أين المفر ؟

شىء واحد فقط كان الشاعر حريصاً على الاحتفاظ به ، حتى وهو فى قبره . ذلك هو ديوان شعره الذى سجل فيه أنفاسه ونفثاته . وكأنه يريد لذاته المعبر عنها ، ولذاته الفنية المصورة فى شعره ، أن تمتزجا وتصبحا ذاتاً واحدة ، ملتحمة ، متلاصقة ، لا انفصال بين جزء من أجزائها . فالالتحام الحقيقى عنده يكون داخل القبر . بينما الحياة بكل صراعاتها تساعد على تفتت الذات الواحدة إلى ملايين الذرات ، ولا يصبح السبيل إلى تجميعها ميسوراً إلا لحظة الموت ، وفى القبر . إنه يريد أن يشاركه شعره حياته الأخرى . وكأن الشعر هو روحه الثانية النابضة ، التى تسرى فيها الحياة والدماء وتتدفق فى عروقها الحركة ، إذا ما أصاب الروح الأولى مكروه . إلى هذا الحد يبلغ حبه لذاته ، وليس حبه للحياة . إنه لا يسعى ليترك أثراً ما فى الدنيا ، ولكنه يتغيا الابتعاد عن الحياة الدنيا بجسمه وروحه ،

بشعره ونبضات فؤاده . ليس ثمة ما يوحى بأنه يؤمن بتناسخ الأرواح أو بالحياة الأخرى وإنما تأكيد على بغضه للحياة ونفوره منها ، وحرصه على أن يأخذ كل شىء يحبه معه ، حتى لا يتسبب له فى التعذيب ، لأن الحياة عذاب فى عذاب . وعنوان القصيدة ( الشاعر الغضبان ) يفسر من بعض الوجوه هذه المعانى التى أشرنا إليها :

هيئوا لى فى باطن الأرض قبراً ودعونى أنام تحت التراب
فى ظلام القبور راحة نفسى ومن النور شقوتى وعذابى
وادفنوا فى التراب ديوان شعرى فوق قلبى المملوء بالأوصاف
فيه مكنون ما احتواه جنانى وعزيز فراق ذاك الكتاب
هو بعضى فهل أموت وأنسى فى ظلام الحياة نور شبابى

وهكذا فى سائر شعره ، لا تغرب هذه الرنة الحزينة عن كثير من قصائده الشعورية والوجدانية ، فدائماً يتحدث عن الليل ، والظلمة والقبر الموحش ، والأصوات المزعجة ، وغضب النفس ، وإيلام الحياة ، وعذابات الدنيا ، وصوت الظلام ، ونوح الأرواح ، والأنين الذى يفيض بالحسرات . وعناوين قصائده تدل على اتجاهه النفسى والموضوعى فى الوقت نفسه . فهى الأخرى تحمل هذه الإيحاءات والانطباعات ، فهو يفرز نفثاته منجمة فى اختياره لعناوين القصائد الدالة الموحية ، ثم يصيب أعمق أعماقه وأدق خلجاته من بعد تجسيدا وبلورة ومن عناوينه على سبيل المثال : ظلام ـ الليل أقبل ـ النجم الآفل ـ الدار الحزينة ـ عرش الحداد ـ الطائر السجين ـ سلطان الليل ـ دمعة عين ـ شجرة على شفا الموت ـ النرجسة اليانعة فوق قبر الشاعر ـ الشاعر والليل ـ الشاعر الغضبان ـ الليل ـ نفس الشاعر ـ شاب يحتضر .

وحديثه عن الليل مرتبط بحديثه عن الموت . بل إن الليل رمز للموت والفناء . وقلما نجد النهار والإشراق والبهجة لأنها تعبير عن حب للحياة ، وهو كاره لها . كما أن الليل لصيق بالكآبة والغضب والعبوس عنده . وفى الليل ترتكب كل الآثام التى لا يستطيع البشر أن يفعلوها فى النهار ، ولما كان الشاعر يعيش فى ليل متصل ، وظلام مقيم ، فإن رؤيته للنهار تكاد تنعدم وتختفى ، وإن هروبه من الليل لا يوقعه إلا فى الظلام والموت والقبر ، وهى ليال أخر . والليل يتمتع بسلطان قاهر ، كذلك الموت ، ومن ثم فإنهما ملتحمان ، ويعبران عن معنى واحد لا يتغير فى نظر الشاعر .

وكل شىء يموت ، أو مصيره الموت : الناس والأشجار والحيوانات ، والأزهار ، والجمادات . ولكل ميت قبر ، وفى كل قبر ظلمة ، ومع الظلمة الوحشة والوحدة والقسوة

والمرارة واليأس ، والفناء . وقصيدته « النجم الآفل على قبر غادة » تجسد لنا الموت فى شخص فتاة أتى الموت على جمالها فأفنى زهرة شبابها . ويصف فيها القبر وما يحدثه فى الداخلين به من تدمير كلى ، ثم يحاول فى النهاية أن يسائل نفسه عن حالتها وإحساسها داخل القبر :

دفنوها فى الترب يوم الوفاة ... فوق فرش من الحصا ورفات
لا أنيس لها سوى وحشة المو ... ت وصوت الظلام فى الحجرات
وبقايا من همَّد لا يفيقو ... ن ونوح الأرواح فى الظلمات
ودموع تجرى على القبر حيرى ... وأنين يفيض بالحسرات
تركوا آية المحاسن والد ... ل بدار السكون رهن المهات
يلمس الترب جسمها وهو غض ... بعد لمس الشفاه بالقبلات
وترى عينها الظلام وبالأمـ ... ـس تلاقت بأجمل النظرات
أهى فى القبر فى ارتياح من الوحـ ... ـدة والبعد جمة اللعنات
أم دهاها من هوله ما دهاها ... من جلال وخشعة وعظات
أم تراها والقبر ظمآن روت ... أرضه من لآلىء العبرات
أم تراها لاقت من الأرض أما ... وهبت جسمها لذيذ السبات
هى فى القبر وردة سوف تفنى ... كيف تحيا الورود فى الحفرات (١)

هذا الإحساس القاتم والشعور الأسود ، بأنه لابد ميت وهو فى ميعة الصبا ، يلازمه منذ بدأ ينشر قصائده على الناس . فإنا نقرأ له فى صحيفة « السفور » أول قصيدة نشرها آنذاك بعنوان « النرجسة اليانعة فوق قبر الشاعر » ، ويتبين لنا أنه يتحدث عن نفسه وقد لفه تراب الموت ، وفوق قبره نبتت نرجسة نمت وأينعت ، وما النرجسة إلا بيت شعر منه تركه للوجود مذكراً بآلامه وأحزانه :

يا بيت شعر من فتى ... أضحى رهين حفائر
قد أخرجته من الثرى ... نفثات ذاك الساحر
يا قبلة جاءته من ... ملك كريم طاهر
نزلت تؤانس فى الترا ... ب شهيد حظ عاثر (٢)

---

(١) « الديوان » ص ١٠٤ .
(٢) « السفور » العدد ٤٨ - ٢٨ أبريل ١٩١٦ - ص ٧ .

ويمتد خيط حزنه وتشاؤمه واختياره للمسات التى تذكر بالموت والفناء ، حتى يصور لنا فى قصيدة « شجرة على شفا الموت » إحساسه بالضياع والوحدة وبأنه لا محالة منته ، كالشجرة التى تنتظر اللحظة الحاسمة فى حياتها حين تمتد إليها يمين الفارس فتقطعها وتقتلعها من جذورها . عندئذ يهجرها الطير وكانت بالأمس خير مؤانس ، وتسكن أوراقها بعد أن كان لها حفيف ذو نغم حبيب [1] ! وأغلب الظن أن سيطرة هذا الشعور على محمد تيمور فى شعره كان وراء اختياره عنوان الرواية القصصية التى لم يمهله القدر حتى يتم فصولها ، إذ لم يكتب منها إلا الفصل الأول فقط ، وعنوانه « جلال الموت !! » .

ما السر الكامن وراء الحزن الغائم فى قصائد محمد تيمور ؟ هل مبعثه الضيق المادى ؟ هل أدى إليه الحرمان الوظيفى ؟ أم ساعد عليه إحساس بالظلم الاجتماعى والتناقض الطبقى ؟ أم أنه راجع إلى فقدان الأمل فى حب وعدم تحقيق كل ما كان يصبو إليه مع حبيبته ؟ أم تراه جماع ذلك كله ؟ ! . وبالتأكيد ، الحزن فى شعره ليس مبعثه الضيق المادى ، ولا الحرمان الوظيفى ، ولا الإحساس بالانهيار الاجتماعى ، وهو من غير شك ليس ناجماً عن جهل أو فقر علمى أو قصور ثقافى وفكرى ، وعدم تحقيق الرغبة فى مواصلة التعليم حتى آخر درجاته ، أو الاستزادة من منبع الأدب والفن . كذلك فإن الحزن والألم والقتامة والجهامة والعبوس النفسى والتشاؤم ، ليس نتاج الوقوع فى الهوة التى يخلقها التناقض بين الأمل فى شىء والواقع الذى يحول دون تطبيقه . وهو أيضا ليس الحزن المدمر للنفسية من الداخل كرد فعل للضغوط الخارجية العنيفة ، التى لا تستطيع قدرة الفرد العادية والبسيطة مواجهتها أو التصدى لها ـ إنه ليس حزناً فلسفيًا ولا حزنا عاطفياً .

ولسنا فى حاجة إلى القول بأن حياة محمد تيمور الخاصة وتجاربه العاطفية وعلاقاته مع المرأة ، وترفه ، ثم مقالاته التى تحمل طابع الوطنية حيناً ، والنقد الاجتماعى حيناً ، ثم قصصه القصار ومسرحياته ، لا تنبىء هذه المصادر كلها عن شىء يمكن أن نفسر به أسباب حزن محمد تيمور وتشاؤمه فى شعره وتعجله اقتراب أجله وتفضيله الموت على الحياة الدنيا .

ولئن كان الأستاذ محمود تيمور قد وقف عند جزء يسير جداً من أسباب حزن أخيه فى شعره الغزلى ، ورده إياه إلى شعور فتى أحب ولم يسعد فى حبه ، حب لم يكن أهلا لصاحبه كما نلمس ذلك فى قصائده « أنا وهى » و« حية الخاطر » و« أنت » التى ملأها بوصف رائع للحب وشكوى حزينة من الغرام ، وصولة عالية فى سبيل المجد فإنه مع ذلك

---

(١) انظر القصيدة فى صحيفة « السفور » ـ العدد ٥٤ ـ ١٩١٦ ـ ص ٦ .

لم يجد سببا لحزنه وتشاؤمه الذى يسرى فى ثنايا قصائده الأخرى ، وهى الأكثر . وأخيرا فإنه حاول أن يرد ذلك إلى نفس الشاعر-وأعماقه وطبعه ليس غير . أى أن هذا الحزن إنما هو حزن أصيل ، نفسه ميالة إليه ، مجبولة عليه ، وما ضحكه ومفاكهته إلا فى لحظات اجتماعه بالرفاق والصحاب ، أما حينما يخلو إلى نفسه ويأتيه وحى الشعر الجليل فإن نفسه الخافية المستترة تظهر على حقيقتها فيسكبها على قرطاسه : ( ولذا تسمع من معظم شعره نغمة حزينة مبللة بالدموع هى رنين أوتار قلبه المتوجع ، ولا ريب فى أن هذا الحزن الذى كان يشعر به تيمور ويظهره دائماً فى نظمه كان حزناً خلقياً وليس عرضياً سببته بعض الظروف ) [1] .

لعل الأستاذ محمود تيمور يقصد بالحزن الخلقىّ انعطافه النفسى وتكوينه الشعورى العام . وهذا هو الذى حدا به إلى القول بأنه مجبول عليه ، فهو سمة من سمات شخصية محمد تيمور . وإن بدا الأمر أبعد من هذا بكثير ! وربما كانت ثقافته الفرنسية وتأثره فكراً وفناً وأدباً ، بالنماذج الفرنسية الرومانسية فى العهد الرومانسى الخالص ، هى التى عمقت فى نفسه الإحساس بالحزن والألم والرغبة فى التخلص من الحياة . ثم هى التى عمقت فى لا وعية إعلاء شأن الفرد والتجربة الذاتية . بحيث تغدو تجربة الشاعر الخاصة هى محور القصيدة ، أى أن تدور حوله ، وتنبع منه ، وتعبر عنه هو لا عن الآخرين بأى شكل من الأشكال . فهو شاعر يحس ذاته كما يحسها بوضوح وقوة الشعراء الرومانسيون .

وهو متطرف عاطفياً وخيالياً شأنه شأن الرومانسيين الذين يفرطون فى خيالاتهم ، وأوهامهم ، وهو كل شىء فى الحياة والوجود والكون ، وكل شىء عداه نسبى بالقياس إليه . هذه القيم الرومانسية لا تظهر إلا فى شعره فقط . إنه طبقها فى الشعر الذى كتبه من أعماق نفسه الحساسة ، واستمد من عواطفه القوية روح خياله . ولعله يكون قد رأى أن الشاعر العربى القديم لم يكن يعبر عن ذاته بحدة وقوة وطغيان وجبروت كما يفعل الشعراء الرومانسيون الذين تأثر بهم ، وأن ذلك الشاعر لم يكن يخلص لأناه ذلك الإخلاص الشديد المتفانى ، فراح هو يعوض ما افتقده الشعر فى القديم ، كوسيلة من وسائل التخلص النهائى منه ، فى محاكاة الشعر الأوربى فى عصره الرومانسى . لم تعد القيمة الشعرية فى نكرانه ذاته وتوجيهه المدح والهجاء والرثاء للآخرين ، وذوبانه فى القبيلة ذوباناً تاماً ، وإنما الانشغال بالأنا وبالذات ونكران الآخرين فى سبيل الأنا هى القيمة الوحيدة .

لم يبرأ إذن من النزعة الرومانسية فى شعره ، حيث يجعل ذاته محور التجربة لأنه يحسها ويدركها بوضوح . ولم يعد يحتفل بالواقع الخارجى ، لأن الواقع لن يهيىء له هذا الانفراد

---

(١) « وميض الروح » - المقدمة ص ٣٢ .

بالذات والاستقلال عن الآخرين . ففى الواقع ذوات وذوات غيره وغيره . وهو عندما يحاول إيهامنا بتقديم « صور » لذوات أخرى ، تفتر حدة العاطفة ، ولا يتعمق ، بل يسطح ولا يحلل وإنما يمسح من الخارج ، بل إنه لا يعبر عن « الآخر » بقدر ما يسفر عن وجهه .
تدل على ذلك قصيدة « الغريب الفقير » ، التى يتصور قارئها أن الشاعر إنما أراد أن يتحدث ويحلل نفسية « الفقير » فى مجتمع تتصارع طبقاته ، وتتنازع الأفراد فيه رغبات مادية معينة ، وإذا بها تبتعد عن ذلك بكثير :

يرنو إلى البلد الجديد كأنه بحر خضم
يلهو الرجاء به كما تلهو به أيدى الندم
متلفتاً عن جانبيه يخيفه يأس أصم
متذكراً لغة يحرك شجوه منها النغم
يمشى الهوينا مطرقاً للأرض يدفعه الألم
كم ليلة فاضت دموع الحزن منه كالديم
ويهيجه فى ليله من وجده طيف ألم
لم ينس دار الحب إذ لدياره تلك الذمم
ويرى الحقائق عابسات والمسرة كالحلم
ويخال من فرط الأسى أن الوجود هو العدم

الصورة هنا ليست لفقير يتضور جوعاً ، ويستشعر ثقل التطاحن المادى ، ويحمل على كاهله كل تراث الظلم والقهر والضغوط الاجتماعية التى تمارسها الطبقة المالكة ضد الكثرة غير المالكة ، وإنما هى صورة فقير عاطفى ، يلهو به الرجاء ، ويتذكر اللغة المنغومة التى تحرك شجوه ، ويهيجه فى ليله طيف حبيب ألم به ، إنه فقر خاص ، من لون متميز ، وبشكل مغاير تماماً للفقر المعروف ماديًّا ، ومن ثم فإنا لا نستطيع الادعاء بأنه فى هذه القصيدة قد وفق موضوعيًّا ، لأنه لا ينشغل بمثل هذه القضايا ، ولم يرتبط بها عقديًّا أو طبقيًّا أو فكريًّا ، لكنه ارتبط بواقع آخر ، هو واقع نفسه الحالمة ، وذاته المتفردة ، لذا جاء فقيره الغريب أو غريبه الفقير ، أقرب إلى التعبير عن نفسه وحالته السيكولوجية منه إلى تصوير أى فقير آخر فى ظل مجتمع غير عادل مادياً وغير متساو طبقياً وغير متوافق تربوياً وتعليمياً وغير متساوق فكرياً وثقافياً . حيث القلة الأرستقراطية والبورجوازية الكبيرة تتحكم فى كل شىء ، وحيث الكثرة الفقيرة لا تتحكم ولا تملك ولا تثقف ولا تتعلم !

بسيطة سهلة ، تذكرنا بقصيدة معروف الرصافى عن « الأرملة المرضعة » يقول محمد تيمور .

| | |
|---|---|
| أسمع فى الليل نواح الألى | رماهم المقدور فاستسلموا |
| يبكون والرحمة فى سجنها | مشلولة الأعضاء تسترحم |
| تئن والأغلال فى جيدها | وساجن الرحمة لا يرحم |
| يمشون واليأس إمام لهم | يقودهم والحب يبكيهم |
| والبؤس يمشى خلفهم ، والأسى | يهزهم والناس لا تعلم |
| نلمح فى أعينهم جذوة | من نار يأس فى الحشا تضرم |
| وسوف لا يسمع شكواهم | من يجبس المال ولا يندم |
| لا يعرف اللأواء إلا فتى | تذيقه الأيام ما يؤلم |
| سيان فى عين الفتى المدعى | ماء جرى فوق الثرى أو دم |

بطبيعة الحال ، نظلم محمد تيمور لو أننا طلبنا منه شعراً واقعياً ، وتصويراً ديناميأ للواقع الاجتماعى ، وانحيازاً عقدياً وفكرياً وطبقياً للمطحونين ، ثم لما كان جل شعره فى أمور ذاتية ، ويتصل بمشكلات الهجر والحب والتشاؤم والصحاب والإحساس العارم بالموت ، وهى كلها موضوعات رومانسية ، فان لنا أن نتوقع مثل هاتين الصورتين : الغريب الفقير ، والضحايا الذين رماهم المقدور وليست الأوضاع الطبقية والاقتصادية المدمرة ، والذين يطلب الشاعر من « سجانهم » أن « يرحم » ، فالسجان لا يرحم بالرضا والطاعة ، وإنما لابد من أن تفرض عليه لا الرحمة ، ولكن المساواة العادلة بالقوة ، وبالثورة ، وبالضعف . واليأس هنا هو الإمام والقائد ، والاستسلام هو المصير الحتمى والضرورى ، بدلا من العمل الجاد والمواجهة الإيجابية ، حتى يتحول الواقع بمن فيه وما فيه إلى حالة العلم بحالتهم وبواقع الظلم الكائن بدلا من أن ترتبط علاقاتهم فقط بالبؤس الذى يمشى خلفهم ، والأسى الذى يهزهم ، واليأس الذى يقودهم ، والحب الذى يبكيهم ( !! ) ، والناس الذين لا يعلمون عنهم شيئاً ويغفلونهم إغفالا كلياً ، ويتناسونهم تناسياً تاماً . اللهم إلا الشاعر الذى أراد أن يحمل شكواهم إلى أولئك الذين لا يدرون بهم ولا يحسون بآلامهم ومشاكلهم وقضاياهم .

فى هاتين القصيدتين غلب الشاعر شعوره بالعطف ، ونظر إلى مثل هذه الصور من خلال رؤية فوقية تعاطفية ، فانعدمت فيها الحيوية ، وافتقدت النبض ، وخلت من الحرارة ، والتدفق ، ولم يعد ثمة أثر للصدق الفنى أو الصدق مع النفس فيها ، لدرجة جعلت هذه الصور أقرب إلى اللوحات الزيتية التى أبدعتها يد فنان لتوضع فى قصور

وصالونات الطبقة الأرستقراطية . ومحمد تيمور هنا يحيرنا مرة أخرى ، من حيث إنه أرستقراطى تأثر بتعاليم المدرسة الحديثة فى مناداتها بالواقعية والارتباط بالبيئة والأرض والعصر والزمان ، فانفصل أوكاد ينفصل عن تلك القيم التى تعتنقها الطبقة التى ينتمى إليها . غير أنه فى شعره لا يتعمق واقع المجتمع من حوله ، ولا يلتفت إلى أى جانب من جوانبه ، ولا يهتم إلا بوجدان فرد واحد متميز فى حبه وعشقه وآلامه وأحلامه وعذاباته وهو : محمد أحمد تيمور .

إذن ليس من المعقول ولا المنطقى أن يكون حزن محمد تيمور فى شعره مردوداً إلى قضايا اجتماعية مادية وطبقية ، كما أنه من الناحية الوطنية لا يمكن الادعاء بأن ارتباطاً مّا بين حزنه وبين القضايا المصرية ، ثم بفقدان الأمل فى القضاء عليها وحلها ، والحصول على كل ما تريده الأمة وتستلزمه احتياجاتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية . إن الحزن عند مصطفى كامل مثلا كان حزناً سياسياً وطنياً إن صح التعبير ، إنه العامل المفتت للنفس عظيمة الطموح ، حادة الإرادة ، شاسعة الأماني ، وإن كانت هذه النفس لا ترى من الواقع المحلى والقومى والعالمى إلا جانباً واحداً منه ، إنه بالطبع الجانب المشرق ، لأنها عن كل عيب كليلة . وهنا يحدث التدمير ، وتقع فى الهوة السحيقة وتسقط فى القاع العميق ، لحظة أن تتكشف كل الأبعاد ، وترى كل الزوايا ، وتتبين جميع الخفايا .

نقول هذا لأن محمد تيمور كتب نثراً فى موضوعات وطنية ، سرت فيه عذوبة وشفافية ، وانطلق فيه من رؤية ذاتية بحتة ، وعبر بوجدانه عما يرى . ونراه فى هذه المقالات يتغنى بالوطن ، ويخاطب مصر وكأنها محبوبته التى يهيم بها ، وقد ملكت عليه شعوره ووجدانه ، وانفعالاته وتفكيره ، فهو لا يرضى لإنسان مهما بلغت مكانته أن يستحلها لنفسه ، وهو يدعو كل مصرى إلى أن يدافع عنها ، وإلى أن يتعرف إلى شخصيتها ، وينعى على المصرى عجزه عن القيام بالأعمال الهامة التى تحفها المخاطر ، ويذهب إلى أن هذا العجز كامن فى جهل المصرى لشخصيته ( وجهل الشخصية هو الباعث الأقوى على عدم الاعتماد على النفس ، وعلى الاتكال على الغير ، يسوق المرء إلى هوة الموت الأدبى التى ترقد فيها النفوس رقدة طويلة لا تسيقظ بعدها لأى عمل نافع ) ويستمر فى بث الروح الوطنية فى نفوس المصريين بنفس الأسلوب الذى يفيض حبًّا وولاء لمصر فيقول : ( نحن قوم لنا تاريخ يجمعنا نعيش به فى بقعة من الأرض حدودها معلومة للأجنبى وللوطنى ، ولنا لغة واحدة نتفاهم بها ، بل ولأجسامنا لون واحد يكاد يكون عاماً ، فنحن إذاً أمة حية تعرف ما عليها وما لها ، ويحق لكل فرد من أفرادها أن يعرف أنه مصرى يعيش لمصر ويحيا من

أجلها ، حتى إذا عرف ذلك كل المعرفة أمكنه أن يعتمد على نفسه فى أى عمل يقوم به ) [1].

وإذا ما توحدت الكلمة وتكاتف الجميع فى ثورة ١٩١٩ من أجل مصر ، تلك البلد التى لم يرتكب أهلها جريمة غير حبهم لها وتفانيهم فى خدمتها ، يدرك محمد تيمور أنه نال بغيته ، وأنه ارتاح نفسياً ، وأصبح لديه استعداد لاستقبال سنة ١٩٢٠ بقلب قوى ووجه باسم مستبشر يعلوه الفرح والسرور ، لاتفاق الكلمة ، وتوحد المشاعر ، وظهور الشخصية المصرية جلية أمام الأمم « تحمل فى يدها علماً مصرياً ، علم الإخاء والثبات والحرية والاستقلال » . ويقارن محمد تيمور بين الماضى الأسود الذى كان المجتمع المصرى ينام فيه على فراش من حرير خبأ المستعمر فى ثناياه أشواكاً من حديد ، وبين الحاضر ـ حاضر ثورة ١٩١٩ : ( أما الآن فقد اعتمدنا على أنفسنا وتآخينا بعد أن تصافت قلوبنا وعرفنا أن الألم الذى يصيب المصرى فى أى بلد من بلاد الله يهتز له فؤاد المصرى فى أى بلد آخر . اليوم عرفنا الأمل الكبير ، ذلك الأمل الذى يرتكز على الاعتماد على النفس وعلى الثبات . لهذا تجدنا سائرين فى طريق هذا الأمل ونحن واثقون من الفوز والنجاح ، وكيف لا ننجح ولا نفوز وقد قادتنا شخصيتنا فى هذا الطريق . واليوم عرفنا بل أردنا أن نضحى آمالنا الشخصية فى سبيل ذلك الأمل الكبير ، أمل الأمة بأسرها . وما أجمل أن تشرب الماء الآسن ، ونأكل الخبز الأسود ، وننام فى العراء ، إذا وجدنا كلمتنا قد اتفقت ، وقلوبنا قد تآخت ، وآمالنا قد تحققت ) [2].

ونحن نرى فى كتابات محمد تيمور النثرية التى تعالج بعض المشكلات الوطنية والمحلية قرباً واضحاً من تلك المعانى التى تتردد فى خطب مصطفى كامل ، لكنها لا تبلغ تلك الشفافية الشعرية التى بلغتها خطب مصطفى كامل . ولا نستبعد القول بأن مصطفى كامل كان وطنياً رومانسياً يحلم بأن فرنسا سوف تكون البديل الطبيعى الذى يساعد على تخليص الأمة من الاستعمار الإنجليزى ، وينسى أنها تحتل الجزائر منذ ١٨٣٠ ، وأنها فى ١٩٠٤ تعقد ذلك الاتفاق الودى بينها وبين إنجلترا ، اللاودى بينها وبين البلاد التى تستعمرها ، ويحلم مرة بأن تركيا هى البديل المسلم ، ولا يذكر أن هذا البديل المسلم كان سبب الكوارث كلها . محمد تيمور لم يكن يتطرف فى نثرياته الوطنية إلى هذا الحد . إنه فكر فى فرنسا تفكير المثقف الليبرالى الديمقراطى الذى يريد الاستفادة من مبادىء ثورتها فى الحرية والإخاء والمساواة . العدالة السياسية ، والمساواة الدستورية ، والحرية الفردية

---

(١) « السفور » ـ ١٩١٨/٨/١٠ .

(٢) « السفور » ١٩٢٠/١/٨ .

بطبيعة الحال ، لأنه لم ينظر إلى العدالة من وجهة النظر الاجتماعية ، ولا إلى المساواة من خلال رؤية اقتصادية اشتراكية . كذلك فإنه لم يفكر فى تركيا البديل المسلم لأنه ينتسب بالعرق والنسب والتاريخ إليها . وطبعا كان يخشى أن يتهم فى إخلاصه لوطنه وارتباطه بمصير الأمة المصرية . ومن هنا كان ذكياً واعياً . هذا الذكاء وذلك الوعى الذى جعله يتجنب الوقوع فى مشاكل معقدة وحساسة ومؤثرة بالنسبة للمواطنين . وهو يمزج دعوته إلى استقلال مصر بمشاعره الذاتية ، ويتناول القضايا الوطنية وبالذات قضية الاستقلال السياسى تناولا شعورياً عاطفياً ، يختار له الألفاظ العذبة ، وينتخب كلماته انتخابا ، ويوفق توفيقاً فنياً . إنه يتدفق تدفق مصطفى كامل الخطيب الشاعر المتحمس ، الرنان ، صاحب الصوت المؤثر : ( وإذا نظرت أيها المصرى لمواطنيك ألا تجد لهم لغة حية يتكلمون بها ، ويكتبون ما يجول فى خواطرهم ، ألا ترى لهم لونا خصيصاً ببشرتهم ، ألا تسمع لكلامهم نغمة مصرية . . . هذه حقيقة لا نزاع فيها . وتراهم أيضاً متفقى المشارب ، متحدى الأميال ، يسمعون بهدير النيل ألحانا لا يعجب بها غيرهم من الناس ، ويرون فى زرقة سمائهم جمالا غاب عن أهل الأرض جميعاً . . فاللغة ، واللون ، والنغمة ، والمشارب ، والأميال ، وألحان النيل ، وزرقه السماء ، كل هذه الأشياء هى الوطن أيضاً . . فوطنك أيها المصرى ليس هو بقعة الأرض التى تعيش عليها بل هو كل ما يهجس بخاطرك ويمر بمخيلتك ، من هواجس السعادة والآلام ) .

إنه فى نثره الوطنى رومانسى الأسلوب ، وإن كان ثمة حزن فإنه راجع إلى ذاته وإلى شخصه وإلى رغبته فى الاستقلال والتميز والتفرد . وينسحب هذا بالتالى على رؤيته الوطن الذى يرتبط به ويعيش فيه ويحب أبناءه ويتعامل مع مواطنيه وأهله . فيجب أن يكون هو الآخر مستقلا ، متميزاً ، متفرداً على المستوى السياسى والدستورى . ولكى يكون كذلك فإنه لزاماً عليه أن يتخلص من كل ما يعوق مسيرته . ومن ثم نستطيع أن نتبين الأسباب التى دعته إلى أن يكون « ناقداً » لبعض جوانب المجتمع ، كاشفاً عيوبه ، مظهراً خفاياه ، وذلك فى كتاباته النثرية الوطنية وقصصه القصيرة ، وكذلك مسرحياته . بينما مصطفى كامل ، كما قلنا ، لم ير إلا الجانب البراق جداً ، المشرق أبداً ، الجميل دائماً ، الزاهى باستمرار ، المزخرف من الخارج ، أو أنه لم يرد إلا أن يراه كذلك وعلى هذه الصورة . ولا ينفى هذا عنه أنه كان مهموماً بوطنه متألماً لحالته غارقاً فى مشكلته الرئيسية التى تتحدد فى محاولته البحث عن وسيلة للخلاص مما هو فيه بشكل أو بآخر . وإن كان هذا لا ينطبق على حزن محمد تيمور سواء فى شعره أو فى نثره . فهو فيهما ليس حزيناً ذلك الحزن الوطنى ، السياسى ، وإنما له حزنه الخاص ، وألمه الخاص ، والقضية التى تشغله فى شعره قضية ذاتية جداً ، والمسألة التى تقلقه وتزعجه مسألة فردية وليست جماعية اجتماعية . وبالتالى

فعلينا أن نتوقع أن يكون الحزن الرومانسى والتشاؤم الرومانسى والاختناق الرومانسى والموت الرومانسى ، هى المحاور الرئيسية التى تدور حولها قصائده .

ومهما يكن من أمر اتهام محمد تيمور فى بعض قصائده ، بعض أصحابه بالغدر واللا وفاء بالوعد ، واللؤم ، وما شابه ذلك ، فإن ذلك لا يحول أبداً دون إحساسه بالوحدة . الناتج عن شعوره بذاته ، ونفوره من الآخرين . إنه يريدهم كما يحلو له ، وكما يتمنى لهم أن يكونوا بالقياس إليه . هو الذى يخلق لهم صورتهم وطباعهم وسلوكهم وأخلاقياتهم ، ولا يريدهم كما هم ، على ما هم عليه . لذا فإنه يفضل الموت عليهم ، ويرى فى تقبيل حصى القبر لذة لا تعد لها لذة قبلات الأصحاب وعناقهم :

| | |
|---|---|
| فى أديم الغبراء تذهب عني | من حياتى أدران من هم صحابى |
| هى أمى خرجت منها صغيراً | وإليها بعد الممات إيابى |
| قبلة من تراب أم حنون | هى خير من لثم حلو الرضاب |
| وعناق الأحجار فى الترب أولى | من عناق الأصحاب والأحباب |
| ضاع نصحى وضاع منه رجائى | فى صحابى وضاع قبلا عتابى |
| رب خل فى صدره كل غدر | وخداع يلقاك بالترحاب |
| يتبدى من عينه وهو يرنو | فى ظلام الريا لظى الارتياب |
| لا ينيل الوفى فى العيش إلا | ما ينيل الظمآن لمع السراب |
| لا يغرنك من صديق خؤون | أسود قلبه بياض الثياب |

ثم يختم هذه القصيدة بتحديد رأيه النهائى فى أصدقائه :

| | |
|---|---|
| يا صحابى ولست أول حر | عاندته الأقدار فى الأصحاب |
| قد جهلتم أسرار قلب أمين | فاعذرونى إن ضاع فيكم صوابى (١) |

هذا السبب الخاص ، وتلك النظرة الذاتية إلى نوعية الأصدقاء ، والعلاقات التى تتحكم فيهم ، أدت به إلى « الوحدة » و( الانفراد ) و« الانغلاق » ، أدت إلى الحزن الخاص الذى تحدثنا عنه :

| | |
|---|---|
| أنا فى الدنيا وحيد | ولى الناس خصوم |
| راقهم إن جد أمر | برق غدر لا يدوم |

---

(١) انظر الديوان ص ١٠٢ ـ ص ١٠٣ .

ورأيت الغدر ناراً ورأوا فيه النعيم
هدموا بنيان ودى وانمحت منه الرسوم
ومليك الليل بر هو لى أم رءوم
هو لى خل أمين ولأفكارى نديم

. . . . . . . . . .

لا أرى فى الصبح إلا كل غدار أثيم
وأرى فى الليل سعدى يحمل الخير العميم
هو فى عينى نقى ناصع صافى الأديم
وبه صحبى كثير بعد أن كنت اليتيم [1]

وهكذا نعود إلى الليل متحداً مع الوحدة ، متضافراً مع الموت ، وكلها كانت روافد الحزن والألم ، ومظاهر لها عنده من ناحية أخرى !

وفى الأخير ، لعل تجربة الموت ، وموقف محمد تيمور تجاهه ، لا يختلف فى كثير عن موقف شعراء آخرين ماتوا مثله وهم دون الثلاثين . منهم أبو القاسم الشابى ، والشاعر الإنجليزى المبدع « جون كيتس » Johm Keats والشاعر المصرى « محمد الهمشرى » والشاعر الإنجليزى « روبرت بروك » Ropert BrooKe وقد كان بالنسبة للشابى تجربة تملك كل ما تملكه التجارب الحيوية من متعة وبهجة وغموض وإبهام . ففى قصائده يذكر الموت عندما يتحدث عن الجمال والحياة والشباب ، والأمل والربيع . أما جون كيتس فإنه كان مفتوناً بالموت افتتاناً كبيراً ، وهو القائل فى إحدى قصائده : ( الشعر والمجد والجمال أشياء عميقة حقاً . ولكن الموت أعمق . الموت مكافأة الحياة الكبرى ) ، ويهتف فى قصيدة مشهورة : ( كنت نصف عاشق للموت المريح ، وناديته بأسماء عذبة فى أناشيد عديدة ) ثم يضيف بيتين : ( الآن يبدو لى أكثر من أى وقت آخر أن من الخصوبة أن أموت ) كذلك كان « بروك » يحب الموت حب صداقة ، خالياً من تلك الحدة الحسية التى نجدها فى شعر الشابى أو كيتس أو الهمشرى ، ذلك أنه لا يرى فى الموت غرابة تجعله يبالغ فى حبه ، وإنما هو شىء اعتيادى له ما للحياة من جمال ، وفيه ما فيها من إزعاج لا أكثر . [2]، إن الموت عند بروك يتجرد من فكرته المحنقة المحزنة تجرداً كاملاً فلا تبقى منه إلا الحقيقة العارية ؟

---

(١) الديوان ص ١١٠ .

(٢) انظر تفصيل ذلك فى : « قضايا الشعر المعاصر » ـ نازك الملائكة ـ ط ٣ ـ ١٩٦٧ . ص ٢٧٠ وما بعدها .

وهذا يجعل موقفه منه مختلفاً عن الموقف المألوف بين الناس . فهؤلاء يجعلونه خاتمة بينما يراه « بروك » فى أكثر الأحيان بداية فنية لإمكانيات متعددة .

ولقد حاولت الشاعرة نازك الملائكة أن تفسر العلاقة الممكنة بين الولع الغريب بالموت وبين الوفاة المبكرة التى أردت بعض الشعراء وهم فى غضارة الشباب قبل الثلاثين ، فوجدت أن بعض السر يكمن - فى حالة كيتس والشابى - فى مرض السل الذى ماتا به فى سن السادسة والعشرين ، غير أن الهمشرى وبروك قد ماتا فجأة لأسباب عارضة ، فتوفى الأول فى عملية جراحية بسيطة هى الزائدة الدودية ، ومات الثانى قتيلا خلال الحرب ، وهذا يبعد أن يكون المرض هو السبب فى حب الموت . فماذا إذن تعلل هذه الظاهرة الغريبة ؟ ولم كان هذا الحب الخصب للموت عند شعراء ماتوا فى ريعان شبابهم ؟ !.. . وتذهب الشاعرة إلى ( أن بين الشعراء الأربعة صفة مشتركة يملكونها جميعاً على شىء من التفاوت ، هى وحدة الإحساس أو القدرة على الانفعال العنيف . وهذه صفة لا يملكها المتوسطون من الناس ، ولعل هذا من حسن حظ الانسانية . ذلك أن الانفعال إسراف فى الطاقة لا ترضاه الطبيعة ) ، ( هذه المبالغة فى بذل القوى النفسية لابد أن تؤدى بالشاعر إلى أن « يستنفد » قواه الروحية والشعورية فى بضع سنين ، ثم يقف لاهثاً فجأة ويضطر إلى أن يموت . فالانفعالية تشبه الاحتراق لأنها تجعل الشاعر ضعيفا إزاء مظاهر الحياة المحيطة به ، فكل جمال يعصف بقلبه ، وكل اتساق يملأ مشاعره بالحماسة الطافحة ، وهذه حالة تصبح فيها قيمة الأشياء المحيطة بالشاعر أعلى من حياته نفسها . وهكذا كان الانفعال أول طريق إلى الموت فى حياة هؤلاء الشعراء ، لأن رصيد الإنسان من الطاقة العاطفية محدود ، بحيث إذا بالغ فى صرفه انتهى إلى « إفلاس » انفعالى مبكر[(1)] .

إن الطاقة العاطفية ليست محدودة كما تذهب إلى ذلك الشاعرة ، ولكنها لا تنفد إذا كان الشاعر غير متقوقع فى ذاته يدور حول نفسه ويكتب عن نفسه ، بنفسه ، ولنفسه ، ينسج حولها خيوطا من حرير كما تفعل دودة القز . طبعاً إذا أوقف الشاعر شعره على نفسه وعواطفه والتعبير عن مشاعره وأحاسيسه ، لابد من أن تنفد فى يوم من الأيام ، فيعيدها ويكررها ، ويصبح مملا ممجوجاً ، كالطفل الذى يمتص قطعة من الحلوى ، لابد ذائبة فى لحظة ما ، فلا يبقى لها أثر ، وتصبح غير قادرة على إمداده باللذة المبتغاة . بيد أن معايشة الآخرين ، والاحتكاك بالواقع الاجتماعى ، والتفاعل مع الجماهير ، والانفعال بقضايا الناس ككل ، والحركة اليومية ، هذه تشكل فى مجموعها مصدراً ومنبعاً لا تنضب منه المياه

(١) المرجع السابق - ص ٢٧٦ ، ص ٢٧٩ .

المتدفقة التى تساعد الشاعر والأديب والفنان على أن ينهلوا منها باستمرار فتجرى الحياة فى دمائه ، ويفور الدم فى عروقه . لكن الكتاب الرومانسيين وحدهم هم الذين يعكفون على ذواتهم ويبتعدون عن حركة الواقع والحياة المجتمعية . . وليس شرطاً أن تكون حدة العواطف وزيادة الإحساس والمبالغة فى بذل القوى النفسية أحد الأسباب التى « تضطر » الشاعر إلى أن يموت . لأنها قد تدفعه إلى « الموت » الفنى لا الموت الحقيقى . وهناك من الكتاب والفنانين من وصفوا بشدة العواطف وتوترها وانفعالهم المتزايد ، لكنهم عمروا طويلا . وقد يكون فشل مثل هؤلاء فى مواجهة الواقع ، وعدم قدرتهم على المعايشة الفعلية والتفاعل الحقيقى ، والاحتكاك المباشر ، هو الذى يجعلهم يدركون عجزهم عن الاستمرار فنياً ، ثم لا جدوى من حياتهم .

وقد كان محمد تيمور صورة من صور الطبقة البورجوازية الناشئة فى المجتمع المصرى التى لم تكن تدرك حدود قدرتها . فكان معذباً بين مطالب أسرته الأرستقراطية وبين ميوله الفنية والشعبية ، كما كان يعانى من غربة المثقف المؤمن بالحضارة الغربية الحديثة فى بيئة لا تزال مستنيمة إلى الخرافات والجهل ، ولذلك كان عالمه يدور بين هذين القطبين ، فهو فى قصصه يتناول المجتمع بنقد غير مشبع بالقسوة ، وفى مقالاته يتناول الحضارة الغربية بعطف غير مغالى فيه ، وهو فى شعره يسرف فى التعبير عن إحساسه الطبقى والفردى إلى حد كبير . هذا التناقض بين واقع الطبقة ، ومشاعر الفرد ، وبين المجتمع وما ينبغى أن يكون عليه فعلا ، وبين الحضارة المتقدمة والتخلف ، وبين الواقعية والذاتية ، إلى جانب ما ذكرناه من عوامل أخرى ، من الممكن أن تساهم فى التعرف إلى أسباب حزن محمد تيمور فى شعره وإحساسه الحاد بالموت ! .

# - ٩ -

# رسائلنا الجامعية ... إلى أين ؟ !

ما الذى جرى لجامعاتنا المصرية ؟ وما هذا الذى يحدث فيها ، ولها ؟

وكيف يمكن لنا أن نقبل هذا الذى نسمع به ، وعنه ، بين الحين والآخر ؟

فهذا عميد لإحدى الكليات يتهم بنقل كتاب أمريكى . وذاك عميد يشاع أنه نقل مرجعاً أجنبياً كاملاً دون أى تعديل فيه . وهذا أستاذ مساعد ينقل عن زميل له وأستاذ شهير من داخل قسمه ، وكليته ، وجامعته ، وأمام طلابها . وذاك مدرس يطبع فصولاً من كتاب أستاذه فى شكل مذكرة ، وينسبها إلى نفسه ليبيعها الطلاب بأسعار مرتفعة .

هذا وذاك مما كانت جامعاتنا بعيدة أبداً عنه ، لم يتسلل إلى أسوارها العلمية الحصينة طوال تاريخها الممتد .

كانت الجامعة المصرية هى الحصن الحصين للعلم والعلماء ، والباحثين ، والدارسين . وهى حامية الحقوق العلمية ، والحريصة على إشاعة روح التقدير والتقديس للبحوث والدراسات . وهى أيضاً التى تمد يد العون السليمة والصحية لكل صاحب فكر صحيح يرجو له تقنينا ، وأمناً ، وحماية ، واستمراراً .

ما أكثر ما احتضنت الجامعة البحوث الجادة . والدراسات العلمية الرصينة . والابتكارات الجديدة . والمذاهب المستحدثة . والتيارات ذات الإشعاع الفكرى والثقافى . أتاحت الفرصة . وهيأت السعى . وفتحت الأبواب . ومهدت الطريق : خدمة للعلم والفكر والفن والأدب . وتطوراً بالمجتمع وقيمه وحضارته وعلاقاته . واستشرافاً لمستقبله الأمثل .

كيف وصلت الجامعة إلى هذا المستوى الذى أتاح الفرصة لكل ما نسمع به ، ونقرأ عنه ؟ ! كيف يجرؤ المنتمون إليها علمياً - قبل غير العاملين بها - على انتهاك سمعتها الدولية ، وكرامتها العلمية ، وتاريخها الطويل ؟ !

لمَ يتصرف الآحاد أو البعض على هذا النحو الذى لا أمانة فيه ، ولا دقة ، ولا علم ، ولا ضمير ، ولا كرامة ، ولا ثقافة ؟ !

إنها ظاهرة جد خطيرة ينبغى أن يتصدى لها الجامعيون أنفسهم . فهم الذين يعرفون الأصول العلمية ، والتقاليد الجامعية ، وقيم البحث الأكاديمى ، وحقوق الفكر والابداع ، .ومسائل أخرى كثيرة .

كما أن الحرص على أن تظل « الصورة » التقليدية القديمة للجامعة تهمهم هم فى المرتبة الأولى . وإذا ما انصلح حال البحث العلمى فيها ، فإننا سوف نضمن صلاحاً واستقامة للدراسات والبحوث خارجها . وإذا كانت الظاهرة غريبة وشاذة ونابعة من الجامعيين ، فلماذا لا تلقى مسئولية تغييرها عليهم . لابد من الثورة والرفض والتمرد على كل هذه الأشكال اللاعلمية ، واللا أخلاقية .

ولتكن البداية بالكشف عن الآحاد الذين أشاعوا الظاهرة أو الذين تسببوا فيها . وتتبع بحوثهم . واظهار ما بها من سرقة أو نقل متعمد . ولماذا لا يأخذ المنقول عنهم زمام المبادأة ، بالاعلان عما سرق منهم . والدعوة إلى مناقشة ما يقولون . أو إن شئت قلت ، فليكن هناك المدعى . وليأخذ المدعى عليه فى الرد . وليحتكم ـ بعد ـ إلى هيئة علمية عليا قبل اللجوء إلى الهيئات القضائية : دفاعاً عن العلم ، والحق ، والأمانة ، والعدل ، ووجه الجامعة الحضارى .

قديما كان يقال ، فليكتب آخر عن مثل هذه الظاهرة إن وجدت ، بدلاً من صاحب الكتاب أو البحث المنقول عنه . ولا أرى فى ذلك إلَّا تعلات الجبان . فمن أدرى بالبحث غير صاحبه . ومن أعلم بالجهد غير الذى اجتهد . ومن أدرى بالمعلومة الصحيحة غير الذى جمعها وشقى من أجل الحصول عليها ؟ ! فلنترك له حرية الادعاء ، وللمدعى عليه ـ أيضاً ـ حرية الدفاع عن نفسه . وإذا تجاوز أحدهما أو كلاهما ، فلتكن المحكمة العلمية هى القاضية .

أقول هذا بمناسبة صدور كتاب بعنوان ( الاتجاهات الواقعية فى القصة المصرية القصيرة حتى عام ١٩٨٠ ـ دراسة فى المضمون والبناء الفنى ) للدكتور محمود الحسينى المرسى المدرس بكلية التربية جامعة طنطا . طبعت هذا الكتاب ونشرته دار المعارف ١٩٨٤ . وهو يقع فى ٥٦٣ صفحة من القطع الكبير ، ويباع بسبعة جنيهات للطالب المصرى المغلوب على أمره .

والأصول فى هذا الكتاب أنه نص الرسالة الجامعية التى تقدم بها صاحبها محمود الحسينى المرسى للحصول على درجة الدكتوراه فى الآداب من جامعة الاسكندرية ، كما

يصرح صاحب الكتاب . وهو يهدى كتابه إلى كل من السادة الكبار الأساتذة : الأستاذ الدكتور محمد زكى العشماوى ( الذى لم يبخل علىّ بوقته وجهده ) وكان نائباً لرئيس جامعة الاسكندرية وقتها . ويبدو أنه هو الذى أشرف ـ علمياً ـ على إعداد الرسالة . والأستاذ الدكتور أحمد هيكل عميد كلية دار العلوم ( نائب رئيس جامعة القاهرة الآن ) . والظاهر أنه شارك فى مناقشة الطالب . والأستاذ الدكتور محمد مصطفى هداره ( عميد كلية الآداب جامعة طنطا الآن ) وكان ساعة المناقشة والاشراف رئيساً لقسم اللغة العربية الذى وافق على الموضوع ، وبارك الخطة ، وأيد المنهج ، وتابع خطوات البحث ، ووافق على منح الدرجة العلمية ، والأستاذ الدكتور محمد زغلول سلام ( عميد كلية الآداب ببنها الآن ) . وكان أستاذاً بقسم اللغة العربية جامعة الاسكندرية .

نستطيع أن نعتبر هذا الكتاب ـ وقد خرج إلى القارىء العام وأصبح متداولاً ـ نموذجاً للدراسات والرسائل الجامعية الحديثة . فهو رسالة للدكتوراه نوقشت حديثاً جداً . ثم من حيث هو كتاب مطبوع الآن صادر فى أبريل ١٩٨٤ . ومعنى صدورها ونشرها أن صاحبها راض تماماً عن شكلها الذى خرجت به للناس . وأنه انتهى فيها إلى كل ما اقتنع به . ويجب القراء أن يعرفوه عن طريقه .

ونحن سوف نتناوله من هذه الزاوية . فهو رسالة للدكتوراه أولاً . ثم هو كتاب بين أيدى القراء أخيراً . فى البداية ، ينبغى على طالب الدكتوراه أن يبحث فى المكتبة الجامعية عن الرسائل والبحوث التى سبق لها أن اختارت نفس الموضوع محوراً لها ، فى كليات الآداب بالجامعات المصرية ، وفى أقسام اللغة العربية وآدابها على نحو خاص . وهذه بدهية يوجهه نحوها الأستاذ المشرف . إذ تشترط اللوائح الجامعية أن يكون موضوع البحث ـ الذى يتقدم به صاحبه لنيل درجة الدكتوراه أو الماجستير ـ جديداً مبتكراً ، لم يسبق إليه . وفيه إضافة إلى العلم ، وإلى البحث الأكاديمى . حتى لا يحدث ثمة تكرار . وحتى تحتضن الجامعة الفكر الجديدة ، والمناهج الجديدة ، ومدارس البحث العلمى المستحدثة . ولكى تتبنى الأجيال القادرة على الاسكتشاف والاستنباط والبحث الدقيق .

وهنا ـ بطبيعة الحال ـ لا يقبل هذا التمويه الشكلى ، والخداع الظاهرى ، باختلاف أو ابتكار بعض العناوين الجذابة التسويقية ، التى قد توحى بأن موضوع الرسالة جديد . وإذا بالقارىء المتأمل المدقق يكتشف منذ الكلمات الأولى فى المقدمة أنه وقع صيداً فى شباك اصطنعها عنوان زائف لكتاب خادع . وعنوان هذه الرسالة ـ الكتاب ، يوحى بأن صاحبها سوف يدرس الاتجاهات الواقعية فى القصة المصرية القصيرة فى فترة زمنية تمتد حتى ١٩٨٠ دون إشارة إلى سنة البداية أو المنطلق الزمنى .

وفى مثل هذا الفن ـ فن القصة القصيرة ـ وحول هذا الاتجاه ( الواقعى ) أعدت ونوقشت وصدرت رسائل جامعية متنوعة . بدءاً من عام ١٩٦١ حتى الآن . لو أن صاحب هذه الرسالة جهد قليلاً فى سبيل معرفتها ، وكان صادقاً مع نفسه ، لأدرك أن عددها كثير كثير . فى كلية الآداب جامعة القاهرة . وفى كلية الآداب جامعة عين شمس . وفى كلية دار العلوم . وفى كلية البنات . وفى كلية الآداب جامعة الاسكندرية التى سجل فيها موضوعه . هناك رسالة الدكتور السعيد الورقى ( اتجاهات القصة القصيرة فى الأدب العربى المعاصر ) . وما أكثر ما أشرت فى مقالات سابقة ، وفى كتب مطبوعة ، إلى كثرة عدد الرسائل والبحوث حول القصة القصيرة من ناحية ، وحول الواقعية من ناحية أخرى . يضاف إلى الرسائل عدد كبير من المؤلفات النقدية ، والدراسات الأدبية التى لم يعدها أصحابها لكى يتقدموا بها للحصول على درجات علمية من الجامعات المصرية ، وغيرها .

ولكاتب هذه السطور إسهام متواضع فى هذا المجال . يتمثل فى أول رسالة للماجستير قدمت إلى جامعة القاهرة ١٩٦٤ بعنوان ( تطور فن القصة القصيرة فى مصر ١٩١٠-١٩٣٣ ) طبعتها دار الكاتب العربى ١٩٦٨ . ورسالة دكتوراة بعنوان ( اتجاهات القصة المصرية القصيرة ١٩٣٣-١٩٦١ ) قدمت إلى نفس الجامعة ١٩٧٠ ، وطبعتها دار المعارف ١٩٧٨ . وكتاب صغير بعنوان ( القصة القصيرة ) أصدرته دار المعارف ١٩٧٨ . وكتاب يعد أول احصاء ببليوجرافى للقصة القصيرة فى الفترة بين ١٩١٠-١٩٦١ يحصى كل ما نشر من قصص قصار فى الصحف والمجلات والمجموعات القصصية ، بعنوان ( دليل القصة المصرية القصيرة ) ١٩٧٢ . فضلاً عن كتاب آخر بعنوان ( بحوث ودراسات أدبية ) عن سلسلة اقرأ ١٩٧٨ ـ الطبعة الأولى . تناول أحمد خيرى سعيد وحسين فوزى ومحمد تيمور ومحمود تيمور ، أبرز أعلام القصة القصيرة فى فترة البواكير والاهاصات . إزاء هذه الكثرة من الرسائل والبحوث والمؤلفات حول القصة القصيرة ، وحول الاتجاه الواقعى ، يصبح لزاماً على طالب الدراسات العليا أن يأتى بجديد ـ إذا كانت الضرورة تستلزم ـ بالفعل لا بالقوة ـ تناول نفس الفن ونفس الاتجاه . أو أن يبحث عن مرحلة لم تدرس . أو اتجاه لم يبحث . أو قضية لم تناقش . أو شخصية لم يلتفت إليها . أو ظاهرة جديدة . أو عقد مقارنة بين كاتبين .

لكن ؛ أن نسجل رسالة للدكتوراه وأمامنا عشرات المؤلفات والرسائل والبحوث الأكاديمية المعتمدة والمنشورة ، وهناك بالفعل مراحل فنية وتاريخية لم يتناولها أحد ، واتجاهات حديثة لم تتوفر عليها دراسة ، فإنه أمر يثير الدهشة والعجب . بل إنه يدفع إلى عدد لامتناه من التساؤلات :

هل اختار الباحث فترة زمنية لم يتناولها أحد من الدارسين السابقين ؟ ! وإذا كان قد اختار فما هى مساحتها الزمنية الحقيقية ؟! ومن هم الكتاب الذين تناولتهم دراسته ؟ وهل استطاع أن يكتشف للقارىء كتاباً جددا ؟ هل تناول بالتحليل والدراسة والنقد قصصاً قصيرة لم يتعرض لها أحد من الباحثين الذين سبقوه ؟ هل تلمس الطريق إلى اتجاهات فكرية وفنية وموضوعية لم تدرس من قبل ؟ وما منهجه فى التناول ؟ وما رؤيته ؟ وما وسيلته ؟ وما هى أدواته النقدية ؟ وما لون مصادره ومراجعه ؟ ! ما مفهومه للقصة القصيرة ؟ وكيف جاز تقسيمه للاتجاه الواقعى إلى اتجاهات واتجاهات ؟ إلى غير ذلك من التساؤلات الملحة والطبيعية .

واقع الأمر أنه خدعنا عندما حدد فى عنوان رسالته عام ١٩٨٠ لتقف عنده دراسته . ذلك أنه توقف ـ بالفعل ـ عند ١٩٦١ . دون أن يذكر ذلك صراحة . لسبب بسيط هو أنه اعتمد اعتماداً مباشراً على كتاب ( اتجاهات القصة المصرية القصيرة ) الذى توقف عند ١٩٦١ . لكن كتاب الاتجاهات يذكر الدوافع الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والفكرية التى حتمت الوقوف بالبحث عند ١٩٦١ . لأن اتجاه الكتاب اختلف . ولأن جيلاً جديداً بدأ يظهر . ولأن مؤثرات جديدة أخذت تفعل فعلها فى البناء والشكل ولغة القصة وموضوعات الكتاب . وتجد أن صاحب الرسالة ـ الكتاب ؛ حصر نفسه فى دائرة كتاب ( اتجاهات القصة المصرية القصيرة ) طويلاً ، مما سوف نفصله فيما بعد . وقبل أن يتحدث عن الواقعية عرض لنشوء القصة القصيرة وازدهارها . وهنا أباح لنفسه أن ينقل عن الكتاب الآخر ( تطور فن القصة القصيرة فى مصر ) ما ورد به متعلقاً بالمنفلوطى ومحمد تيمور وعيسى عبيد وشحاتة عبيد ومحمود طاهر لاشين ومحمود تيمور ، وثورة ١٩١٩ وأثرها فى الحياة الفكرية والأدبية ، وانعكاساتها فى فن القصة القصيرة .

ولإثبات هذا الادعاء ، تعالوا بنا معاً ننظر فى تفاصيل هذه الرسالة ـ الكتاب .

يمهد ـ أولاً ـ لرسالته . وهى فى غير حاجة إلى تمهيد . وبخاصة إذا كان التمهيد على هذا النحو الذى جاء به . إنه يحمل عنوان « مفهوم القصة القصيرة » . فيرى أن القصة بدأت منذ بدأ الانسان يتأمل الكون بمافيه . وأن الأشكال البدائية الممثلة فى الخرافات والأساطير تعد لوناً من ألوان الفن القصصى . بل إنه فن واقعى ! والقصة فى شكلها الفنى حصيلة نتاج تمتد جذوره إلى القرن الخامس قبل الميلاد ! مثل هذه الأحكام اللاعلمية تجدها مطروحة فى معظم صفحات الرسالة ـ الكتاب . وهى ليست له ، وإنما نقلها عن كتابات صدرت عن غير متخصصين فى أوائل هذا القرن .

بعدئذ ، ومنذ صفحة ٢٠ يتناول تكرار الحديث عن الرواية والقصة القصيرة والأقصوصة بنفس الطريقة المدرسية . ويشير إلى مراجع أصبحت متخلفة جداً . ولم يفد

من الدراسات النقدية الحديثة . واعتمد على مؤلفات صدرت ١٩٥٥ . فينقل عنها تعريف الباحثين للقصة القصيرة ، واختلافهم حول خصائصها ومفهومها . مما تجده واضحاً فى كتاب ( القصة القصيرة ) الذى لم يذكره فى حين أنه رجع إليه . وكذا فإنه أرجع ظهور القصة القصيرة إلى روسيا ( ص ٢٣ ) وبالمناسبة تحدث عن جوجول وادجار آلن بو ، حديثاً نقله عن كتاب (-تطور فن القصة القصيرة فى مصر ) . ثم قارن بين القصة القصيرة والرواية بوسيلة تعليمية غير نقدية أو فنية ، وبلا استشهادات ، ودون نماذج ، وكأنه يقدم رسالته إلى طلاب المرحلة الاعدادية . ثم يتبنى تعريف الشيخ أمين الخولى للقصة القصيرة ( ص ٢٧ ) الذى كان قد أذاعه فى مجلة ( الأدب ) اكتوبر ١٩٥٦ ، فهى ليست ( ديباجة مرصعة ، ولا ألفاظاً منسقة ، ولا أحداثاً لافتة ، ولا حركة عنيفة ، ولا عقدة دقيقة ، ولا حبكة متينة . بل هى همسة ، أو لمسة أو خفقة ، أو دمعة ، أو مسقط ظل ، أو إشعاع ضوء ، أو فتنة لون ، أو ما إلى ذلك من إيحاء الفن ) . فهل هذا التعريف صحيح ؟ وهل الشيخ أمين الخولى ناقد متخصص فى القصة القصيرة ؟ وهل توقف مفهوم القصة القصيرة عنده ، وبالذات سنة ١٩٥٦ ؟ ولماذا لم يناقشه ؟ ولِمَ لَمْ يفد من المفاهيم النقدية الحديثة ؟ ولماذا لم يأت بنموذج فنى واحد ؟!

وأرجو أن يتأمل الكتاب الشباب ، تعريف صاحب الرسالة ـ الكتاب ، الذى صاغه فى صفحة ( ٢٨ ) حيث يقول ( القصة القصيرة فى نهاية الأمر ، تهويمة شاعرية ، وهى أقرب إلى القصيدة الشعرية فى الدقة وجمال استخدام اللغة . وكلما قرأها القارىء وجد لها نغماً ولكلماتها وقعاً موسيقياً ) . ما كان أغناه وأغنى قراء رسالته عن كل هذا الذى سبق . وما كان أغنى الطلاب المساكين عن كل هذه الصفحات ، التى يبدو أنها وضعت كغطاء ، أو ساتر ، حتى تخفى ما عدا ذلك ، وحتى يصبح حجم الكتاب ـ الرسالة ضخماً . ما الجديد ؟ أين النقد ؟ أين الفكر الموضوعى ؟ أين مواكبة أحدث صور التشكيل ، والبناء الفنى ، للقصة القصيرة ؟! لا شىء على الاطلاق !

ما زال الساتر والغطاء موجودين . خذ مثلاً الباب الأول ، الفصل الأول ، وعنوانه ( الواقعية بين المذاهب الفلسفية والأدبية ) من صفحة ١٠٢ . سبعون صفحة لا داعى لها ، ولا ضرورة منهجية أو علمية أو موضوعية ، تستلزمها ، لأن لا جديد فيها من ناحية ، ولأنها جاءت قبلئذ فى عشرات الكتب والمؤلفات . والرغبة فى الإكثار من عدد الصفحات جعلته يكرر ما ينقله هنا إلى تلك الصفحة أو إلى غيرها ، وأوقعه فى خلط عجيب ، واضطراب مذهل .

وهل منّا من يقبل الآن من باحث يدعى أنه معاصر ، وأن بحثه سوف يقف عند ١٩٨٠ ، وأنه يتناول أحدث الأشكال الأدبية ، وأقوى الاتجاهات الفنية ، أن يقودنا إلى

الحديث عن الفلسفة الواقعية عند أرسطو ( تصوروا ) ثم المعرفة عند أفلاطون ، وهيجل رأس الفلسفة المثالية الحديثة ، وفرنسيس بيكون ، وهوبز ، وتقسيم العالم إلى أجسام طبيعية وسياسية ، وسبينوزا ، وسان سيمون ، وأوجست كونت ، وماركس ، والوجودية كمذهب فلسفى ، والزعيم سارتر ، والاكتشافات العلمية التى ظهرت فى ايطاليا وأنحاء أوربا منذ القرن الخامس عشر ؟!! وغير هذا كثير. كان من الممكن إحالة القارىء فى هامش من هوامش صفحاته السبعين ، إلى الكتب والمراجع التى عالجت الواقعية ، وإلى تبنى وجهة نظر معينة واتيان نماذج وأدلة . وما أكثر ما كتب حول الواقعية . بل ومعظمها نقل إلى اللغة العربية ! لكنه ـ باخلاص شديد جداً ، وبابتعاد عن روح العلم وأمانة البحث ، راح ينقل نقلاً عن الدكتور محمد حسن عبد الله فى كتابه ( الواقعية فى الرواية العربية ) والدكتور محمد مندور فى كتابه ( الأدب ومذاهبه ) . وكاتب هذا المقال فى فصلين أساسيين من فصول رسالته ( اتجاهات القصة المصرية القصيرة ) . وهما فصلان عن الرومانسية والواقعية ! صدرا فى كتاب بعنوان ( فى الرومانسية والواقعية ) عن دار غريب للطباعة . وكل الرسائل والبحوث التى تناولت الرواية والقصة القصيرة أفاضت فى الحديث عن الواقعية . وجدير بالذكر أنه لخص ونقل دون تعليق أو تحليل . وبلا مناقشة منه . ودون إبداء وجهة نظر خاصة .

وكان دائم التأكيد على أنه يقدم « إشارة خاطفة » أو « إشارة سريعة » إلى مذهب الفن للفن ، والمذهب التأثرى ، والكلاسيكية ، والرومانسية ، والبرناسية ، والرمزية والسيريالية . وإشارة أخرى إلى نظرة كل من المثاليين والواقعيين إلى حقائق الوجود . وإشارة ثالثة إلى أرسطو والمحاكاة . وجولة سريعة كما يقول مع الظروف التى لابست ظهور الواقعية . ثم بعد الجولة السريعة يتساءل : ما مفهوم الواقعية فى الأدب ؟ ( ص ٦٨ ) وما حقيقة هذه الحركة الأدبية ؟ ! وبالمرة ، نراه يشير إشارة خاطفة سريعة ـ كما يقول ـ إلى الرومانسية . وفى صفحة ٥٩ يعود ليكرر كلامه عنها . وفى صفحة ٥٧ كان قد أشار إليها . ( ومن هنا يصبح لزاماً على الباحث ألّا يغفل الحديث عن الرومانسية ) ثم ( ومن هنا يأتى الحديث عن الرومانسية ) . وهو لا يهتم بالجذور الاجتماعية والاقتصادية والفلسفية للاتجاه ، وانعكاس ذلك فى الشكل ، والمفردات ، والبناء الفنى ، والمضمون . لأنه ينقل عن الدكتور غنيمى هلال ، ومحمد مفيد الشوباشى ، ومحمد حسن عبد الله ، ومجاهد عبد المنعم مجاهد ، وأمين العيوطى ، وكاتب هذه السطور .

★★★

تبحث عن تصوره العلمى للاتجاه الواقعى فلا تجد . أو عن تمثله الفنى للاتجاه المقابل فلا تظفر بشىء ذى خطر . وأقواله العامة مثيرة للضحك ( انظر صفحات ٦٩ ،

٧٧ ، ٣٧ ، ٥٩ ) فالواقعية تلتقى بالرومانسية فى بعض الوجوه ( ما هى ؟ لا يعرفنا ) وليس ثمة واقعية خالصة ، والرومانسية احتوت الكثير من المبادىء التى أثرت فيما تلاها من المذاهب ، ومهدت لجميع المذاهب الأوربية الحديثة التى تلتها ، وهى من حيث المنهج تطبيق حى لتفاعل المذاهب تأثيراً وتأثراً ( يا سلام ! ) ، والواقعية لا تعترف بالحدود المكانية والزمانية ، ووجدت فى كل مكان وفى كل أمة . ما دامت كل جولاته سريعة وكل إشاراته خاطفة ، وكل نظراته خاطفة ، وجل فقره منقولة ؛ فان لنا أن نتوقع مثل هذه الأقوال المنثورة غير المسئولة علمياً وفكرياً . وكان من اللازم الاستغناء عن هذا الذى وقع فيه صاحب الرسالة ـ الكتاب ، لو أنه قصد إلى موضوعه قصداً .

واللافت للنظر ، أنه يشير إلى فلسفات ومذاهب أدبية وكتاب فرنسيين ونقاد أوربيين ، دون الإشارة ( الخاطفة السريعة !!! ) إلى مرجع أجنبى واحد . وكلها على غرار كتاب الدكتور أنور لوقا عن ( بلزاك ) الصادر عن سلسلة المكتبة الثقافية . ثم يتبعه بالنقل المباشر عن ترجمة أمير اسكندر لجورج لوكاتش فى ( دراسات فى الواقعية الأوربية ) حين يتحدث عن بلزاك ، وزولا ، وغيرهما . وفى ٩١ يعود للحديث عن الماركسية ليكرر ما سبق أن فصله تفصيلاً صفحة ٤٢ ، ثم يعود صفحة ٩٥ لينقل عن الدكتور غنيمى هلال كلاماً عن الماركسية والفكر الماركسى والالتزام ، ومعنى الموقف . ثم ينتهى من هذا الفصل الأول بتلخيص ما سبق أن أملاه فى تسع وتسعين صفحة ، فى ثلاث صفحات ، تغنى إلى حد كبير جداً عن تلك الصفحات التى لم يكن لها داع علمى وموضوعى . بل إنك أيها القارىء سوف تلاحظ أن فى هذه الصفحات الثلاث تكراراً أيضاً .

على هذا النحو يأتى الفصل الثانى المعنون ( القصة القصيرة من النشأة إلى ظهور الواقعية ) .

هنا ينبغى لنا أن نسائله : ألست أنت الذى ادعيت بأنك سوف تبتعد عن اتساع رقعة الزمان والمكان ؟ لقد أخذت ـ ذراً للرماد فى العيون ، وحتى لا يقال عنك إنك نقلت ـ على كتاب ( تطور فن القصة القصيرة فى مصر ) أن الفترة التى يدرسها ممتدة وطويلة . فى حين أنها تبدأ بسنة ١٩١٠ وتنتهى عند سنة ١٩٣٣ . ثلاثة وعشرون عاماً . فى محاولة للبحث عن الشخصية المصرية فى القصة القصيرة ، وعن التأصيل للفن . ثم أخذت على ( اتجاهات القصة المصرية القصيرة ) نفس المأخذ ـ من وجهة نظرك ـ وهو الذى أفدت منه ، ونقلت عنه ، وأبحت لنفسك ملكية أجزاء كبيرة ـ كما سيتضح ـ فى حين أنه يستمر فى تناول اتجاهات هذا الفن فى مصر ، من ١٩٣٣ حتى ١٩٦١ . ثمانية وعشرون عاماً .

وأنت أيها الناقل الفاضل فى الفصل الأول بدأت منذ خلق الانسان ، وحتى القرن الخامس قبل الميلاد ، ورحت فى الزمان وفى المكان ، حتى وصلت روسيا عند جوجول ،

وأمريكا عند إدجار آلن بو، وفرنسا عند موباسان ؛ ولهثت لهاثا غير علمى سريعا إلى أن وصلت القرن العشرين أوائله لا أواخره .

وها نحن نجدك فى هذا الفصل تبدأ ـ كما تقول صفحة ١٠٦ ـ ( منذ بداية التاريخ البشرى ومنذ أخذ الانسان يروى للآخرين ما يحدث له ، وما يلاقيه من متاعب طوال يومه الملىء بالعمل المضنى الشاق ) هل هذه موضوعية ؟ وهل هذا هو الصدق العلمى ؟ أم تراه ادعاء وافتراء على الحقيقة ، ومحاولة دفع اتهام لم يكن موجهاً إليك ؟ وأين الأستاذ المشرف والأساتذة الكبارالذين تفضلوا بالمناقشة ؟ بل أين الجامعة ؟ !

بعدئذ يعرض صاحب الرسالة لمرحلة التوحش ، ومرحلة البربرية ، ومرحلة الحضارة ، والتفكير الخيالى ، والتفكير الخيالى المتطرف الساذج ( !!! تصوروا ؟ ! ) ومرحلة الخيال الطفولى ، والخيال الفطرى الساذج ، والخيال المتعقل ، والأسطورة منذ بداية التاريخ المصرى أى حوالى عام ٣٠٠٠ ق . م ، والخرافة أو الحكاية على لسان الحيوان ، ثم لا فونتين ، والملاحم ، والالياذة التى كتبها هوميروس حوالى سنة ٩٠٠ ق . م ( أنا أنقل هنا بنفس ترتيب موضوعات الرسالة ) وبوكاشيو ، ليقول فى صفحة ١١٩ ( وظلت القصة القصيرة على هذه الشاكلة ، مجرد إرهاصات ومحاولات مبكرة إلى أن كان القرن التاسع عشر ، فتحدد لها شكلها الفنى بالمفهوم الحديث ) . ورغم أن هذا الكلام قد قاله من قبل . ورغم عدم علميته ودقته . ورغم اتساع المراحل الزمنية التى كان البحث فى غنى عنها ؛ فإنه ينتهز الفرصة من جديد ليتحدث ـ آسف ليعيد تكرار ما سبق ـ عن جوجول ( ص ١٢٠ ) وتشيخوف وموباسان . ثم يلجأ ـ أخيراً ـ إلى تلخيص هذا كله فى صفحة واحدة ، أظن أنها كانت كافية ، بدلاً من تلك الصفحات المهدرة الضائعة المحسوبة على الطالب بلا ذنب جناه .

ويأتى قسم آخر من هذا الفصل الثانى من الباب الأول تحت عنوان ( نشأة القصة القصيرة فى مصر وتطورها نحو الواقعية ) فينقل ما سبق لغيره من الباحثين أن تناوله بالتحليل والنقد والدراسة . ونسى أنه ملتزم بدراسة اتجاه بعينه ، فى فترة زمنية محدودة . فإذا به يتحدث عن البذور فى التراث العربى ، والارهاصات فى الأدب المصرى الحديث ، والبواكير . وإذا بك أيها القارىء أمام صفحات سبق لك أن اطلعت عليها فى كتاب عباس خضر ( القصة القصيرة منذ نشأتها حتى ١٩٣٠ ) أو كتاب الدكتور محمود حامد شوكت ( الفن القصصى والمسرحى فى مصر ) أو كتاب ( تطور فن القصة القصيرة فى مصر ) أو

لنشاة القصة فى مراحلها الأولى فى الأدب العربى القديم، وكليلة ودمنة الذى يقول عنه ( ص ١٣٤ ) إن له ( أهمية فى بحثه لأنه يحوى حكايات اتخذت شكل القصة القصيرة ، مشتملة على العظات والعبر والحكم السديدة ) . دون أن يأتئ بشاهد واحد ، أو بحكاية واحـدة . وبـالمرة يعرج على ( الف ليلة وليلة ) ولا تفوته - بالمناسبة - المقامات . أمَّا عن الارهاصات فحدث ولا حرج ( من ١٤١ إلى ١٥٣ ) عن الحملة الفرنسية ، والافغانى ، ومحمد عبده ، والاحتلال البريطانى ، وعرابى ، وسعد زغلول . وينقل عن ( تطور فن القصة القصيرة ) دون أن يشير إلى الفقر والصفحات . ثم ينتقل إلى استلهام التراث العربى فى القصـة ، فينقل عن الدكتور محمود شوكت . ويعود - مرة ثانية - للمقامة ، ولحديث عيسى بن هشام . بعدها يشير إلى ما يسمى تمثل الشكل الغربى ؛ فلا يحيد عن كتاب ( تطور فن القصة القصيرة فى مصر ) . وللحق فإنه يذكر أنه نقل عن صفحة ٢٣ ؛ لكنه يهمل باقى الصفحات المنقولة . وحديثه عن المنفلوطى كله منقول بالحرف من ( تطور فن القصة القصيرة فى مصر ) . حتى إن القصص التى استشهد بها هى نفسها القصص التى نقلها صاحب الرسالة - الكتاب . وكذا حديثه عن إرهاصات القصة القصيرة الموضوعة ، منقول كله عن ( تطور فن القصة القصيرة فى مصر ) وعن ( القصة القصيرة فى مصر منذ نشأتها حتى ١٩٣٠ ) .

فكل ما يتعلق بعبد الله النديم ( تطور فن القصة ) وما يتصل بلبيبة هاشم ( القصة القصيرة منذ نشأتها ) وحديث ثان مطول عن المنفلوطى ( تطور فن القصة ) .

كل هذا وسيادته طوال ١٨٨ صفحة لم يقترب من المعاصرة ، ومن النقد ، أو من التحليل . لم يبتعد عن التـاريخ ، منذ نشأة الانسان على الأرض ، نشأت معه القصة القصيرة ، والواقعية ؛ ونحن مازلنا حتى الآن معه والمنفلوطى فى ١٩١١ .

أمَّا فى الجزء الخاص بالحديث عن ( بواكير القصة المصرية القصيرة ) فإنا نواجه بتكرار الكلام عن حديث عيسى بن هشـام ، واستلهام التراث ، وثورة ١٩١٩ . [ وهى منقولة عن كتاب « تطور فن القصة القصيرة فى مصر - فى معرض الحديث عن ثورة ١٩١٩ وأثرها فى الحياة الثقافية والفكرية وانعكاس ذلك فى القصة القصيرة . وقد نقل صاحب الرسالة ذلك ، ولم يتورع عن أن ينقل مراجع التطور فى هوامشه أيضاً . وكرر نفس النتائج ، والمعلومات ] .

واستمرأ حكاية النقل عن ( تطور فن القصة القصيرة ) فراح ينقل كل ما جاء به عن عيسى عبيد ، وشحاته عبيد ، ومحمد تيمور ، ومحمود تيمور ،ومحمود طاهر لاشين . معنى هذا أن الصفحـات من ٢١٢ إلى ٢٥٤ منقـولة . ولم يكن ثمة ما يلجئه إلى هذا العمل

التعسفى الجائر ، لو أنه لم يوقع نفسه فى حفرة الكسل والخمود . تلك التى هيأت له عملية السطو . وهو فى غنى عنها ، إذا ما درس موضوعاً لم يطرق من قبل . وحتى من خلال هذا الموضوع ، ما الذى يدعوه إلى التأريخ ، وإعادة الحديث عن نفس الشخصيات ، ونفس القصص ، ونفس النتائج والأحكام ، بحذافيرها كما وردت عند غيره منذ ١٩٦٤ .

المثير للدهشة أن ما أقدم عليه شيء سافر واضح وفاضح ولا يخفى على أحد . لدرجة أن طلاب السنة الإعدادية فى إحدى الكليات الجامعية نبهونى إلى ذلك . وأدركوا هذا العبث وتلك اللامبالاة . وكانوا يتساءلون : إذا كان صاحب الرسالة قد نقل عن غيره حتى الآن ٢٥٤ صفحة فى موضوع مسبوق عشرات المرات ، فلماذا أجازت الجامعة الرسالة ؛ ولماذا منحت صاحبها درجة الدكتوراه ؟ وكيف يسوغ لنفسه ـ بعدها ـ أن ينشرها ويطبعها ويبيعها بسبعة جنهيات ؟ لماذا لم يفكر ـ ولو لمرة واحدة ـ فى أن يجعل الطابق مستوراً ؟! هل ظن أن القراء فى غفلة من أمرهم ؟ أليست لديه ثقة فيهم ؟ أم إن ذاكرتهم لا تعى ولا تحفظ ؟!

هل الجامعة جادة فى وضع حد لمثل هذا العبث ؟! . الجامعة التى حصل منها سيادته على درجة الدكتوراه ـ جامعة الاسكندرية ـ والجامعة التى يعمل بها الآن ـ جامعة طنطا . وحتى لا أثقل عليهما أولا ، وعلى القارىء ثانياً ؛ أرجو أن يقارنوا صفحة ٢١٧ ، ٢٢٩ ، ٢١٨ ، ٢١٩ ، ٢٢٠ ، ٢٢١ ، ٢٢٢ ، ٢٢٣ ، ٢٢٤ ، ٢٢٥ ؛ بتلك الصفحات الخاصة بمحمد تيمور وعيسى عبيد وشحاته عبيد فى كتاب ( تطور فن القصة القصيرة فى مصر ) . وليتحدثوا عن محمود تيمور دون حرج . فقد درسه الكتاب المشار إليه فى فصل كامل . يقع فى سبعين صفحة . جاء صاحب هذه الرسالة ـ الكتاب ، ولم يكلف نفسه أى عناء يذكر ؛ وأخذ ينقل القصص ، والأفكار ، والرؤية ، وبعض العبارات . ولم يفكر فى الإشارة إلى المرجع السابق ذكره إلا فى مسألة هامشية جداً خاصة بالقطع الشعرية التى كتبها محمود تيمور فى بداية حياته الأدبية . . تصوروا !!! وقل مثل هذا فيما يتصل بحديثه عن محمود طاهر لاشين .

هل معنى هذا أنه لا جديد يذكر فى ٢٥٤ صفحة من القطع الكبير ؟ وأنه لا جهد ؟ وأن نصف صفحات الرسالة ـ الكتاب منقول منقول منقول ؟! وأنه تناول موضوعا قديماً ، وشخصيات درست من قبل ؟ وقصصاً سبق للآخرين أن حللوها ونقدوها وقالوا رأيهم فيها ؟ وأنه لم يضف حرفاً ، ولا فكرة ، ولا منهجاً ؛ ولا شخصية ولا قصة ولا مرحلة ؟ ! إننا بالفعل ، حتى الآن ، نكون قد انتهينا من قراءة النصف الأول من الرسالة ، دون أن نظفر بجديد يذكر . ألم يستوقف هذا نظر الأستاذ المشرف ، وكذلك الأساتذة المناقشين ؟!

ثم يجيء دور الباب الثانى ( الاتجاهات الواقعية فى القصة المصرية القصيرة ) فتجده ينتقل إلى مكان آخر للنيل منه ، والسطو عليه ، وانتهاكه . ذلك هو كتاب ( اتجاهات القصة المصرية القصيرة ) حديثه عن العوامل التى ساعدت على ظهور الواقعية كاتجاه فنى وأدبى تجده فى رسالة ( اتجاهات القصة المصرية القصيرة ) الفصل الثانى الخاص بالواقعية وحركة المجتمع المصرى . وتصنيفه للواقعية ، وتحديده مساراتها ، فى صفحة ٢٦٦ منقول عن الكتاب المذكور فى صفحة ٢٠٧ وما بعدها .

ولك أيها القارىء أن تتأمل قوله ص ٢٦٤ : ( ونخلص من كل هذا [ ما هو كل هذا ؟ لا تعرف ] إلى أن واقعيتنا العربية [ انظر المصطلح ] تختلف عن الواقعية المذهبية الأوربية [ أى أوربية ؟ وفى أى بلد ؟ وأية مذهبية ؟ ] . فواقعيتنا العربية جاءت نتيجة مقتضيات العوامل البيئية ، وطبيعة التراث ، وطبيعة التطلع إلى مجتمع أفضل ولذلك عاشت متمازجة مع الاتجاهات الأخرى ) .

ثم لك أن تتأمل قوله ص ٢٢٦ : ( إن القصة الواقعية لا تخلو من السبحات الرومانسية ، بل وإن القصة التجريبية ضرب من الواقعية ، مع اختلاف فى طريقة المعالجة ، التى تقوم على تماوج الخطوط واختيار أشكال غير مألوفة ) هكذا دون دليل واحد . وبلا استشهاد . يختلط الحابل بالنابل . وتنفتح السوق للجميع . ولتحدث المضاربة .

وإذا ما انتقلت معى أيها القارىء الكريم إلى ( الواقعية التحليلية ) صفحة ٣١٠ ؛ فإنى أستأذنك فى أن تعود إلى رسالة ( اتجاهات القصة المصرية القصيرة ) المطبوعة فى كتاب أصدرته دار المعارف ١٩٧٨ . وكنا قد اتفقنا على أن القسم الخاص بمحمود تيمور فى الباب الأول منقول عن كتاب ( تطور فن القصة القصيرة فى مصر ) . وها هو ذا يتناوله ككاتب تحليلى . مستفيداً ومستغلاً ما أورده من قبل ذلك الكتاب تحت عنوان ( تطور نحو الواقعية التحليلية ) وهو يختم حديثه عن محمود تيمور . فى جزء كبير كامل .

فيما يرتبط بموقف صاحب هذه الرسالة ـ الكتاب ، من محمود البدوى ؛ فإنى أرجو القارىء الجاد أن يعود إلى كتاب ( اتجاهات القصة المصرية القصيرة ) من صفحة ٢١٧ إلى ٢٣٣ . ليجده قد استند إلى ما نشره هذا الكاتب فى الصحف والمجلات . وهو أكثر من مائتى قصة قصيرة . وكان هذا الكتاب سبّاقاً إلى دراسة هذه الشخصية فى رسالة جامعية .

يجيء صاحب الرسالة ، الكتاب ، التى بين أيدينا لينقل القصص ، والتحليل ، وطريقة التناول والأفكار ؛ مفتعلاً ومختلقاً عنواناً هو « الواقعية التحليلية » حتى يبعد عن نفسه مظنة السرقة ، لأن كتاب ( اتجاهات القصة المصرية القصيرة ) قد أطلق على قصص

محمود البدوى مصطلح «الواقعية التعبيرية» أو الانطباعية . وشتان بين المصطلحين . لكنها محاولة غير ذكية للإفلات . إذ إنه فى كل حرف خطه عن محمود البدوى كان بتوجيه مباشر واع من كتاب ( اتجاهات القصة المصرية القصيرة ) .

الأكثر من هذا ، أن سعد حامد لم يتناول إلاَّ فى كتاب ( اتجاهات القصة المصرية القصيرة باعتباره متأثراً بمحمود البدوى . فلا يعبأ صاحب الرسالة ـ الكتاب ؛ ولا يتورع عن الإشارة إليه بنفس الترتيب ، والفكرة ، ومعظم الكلمات والجمل ، بل إن الصفحة الأولى فى حديثه عن سعد حامد وهى صفحة ٣٣٩ منقولة عن ( اتجاهات القصة المصرية القصيرة ) صفحة ٢٣٣ .

تعال بعد إلى « الواقعية الاشتراكية » . وهذا الجزء ـ فى الحقيقة ـ تأكيد علنى لاخفاء فيه ، على أن صاحب هذه الرسالة ـ الكتاب ، لم يكلف نفسه عناء التفكير ، والبحث ، وإعادة الصياغة . إنه اقتنص مادته ـ جميعاً ـ من كتاب ( اتجاهات القصة المصرية القصيرة ) . وكل الذى شغله وركز فيه جهده ، وحصر فيه كل اهتمامه ، أنه غيرَّ فى المصطلح كلمة واحدة . ظن أنها تبيح له الاستئثار بالفصل كله .

ففى كتاب ( اتجاهات القصة المصرية القصيرة ) فصل بعنوان ( الواقعية الانحيازية ) ـ وهو يعنى حقاً الواقعية الاشتراكية ـ لدواع موضوعية ، وفكرية ، طرحها الكتاب استناداً إلى تفصيله لمثل هذه التفريعات داخل إطار الاتجاه الواقعى ككل . كل الذى فعله السيد الدكتور محمود الحسينى أنه كتب كلمة « اشتراكية » بدلاً من « انحيازية » . انظر صفحتى ٣٥٠ ، ٣٥١ ، تجدهما وقد نقلتا عن كتاب ( اتجاهات القصة المصرية القصيرة ) دون تحريف أو تغيير علمى .

أماَّ المثير للدهشة حقاً ، ما أورده فى صفحتى ٣٥٢ ، ٣٥٣ ، حيث يقول : ( فإننا نلاحظ فى كتابات الكثيرين قبل عام ١٩٦١ ذلك الخط التقدمى الذى يتناول الطبقات الكادحة بكل فئاتها ، والتى تمثل العدد الأكبر من المجتمع المصرى والأشد معاناة وحرماناً ) .

لماذا ١٩٦١ بالذات ؟ لسبب بسيط جداً ، هو أن كتاب ( اتجاهات القصة المصرية القصيرة ) جعل هذا العام نقطة يقف عندها . إذ وجد الدوافع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية التى دفعت المجتمع إلى التحول والانتقال ، فوقف الكتاب عند القصص التى سبقت هذا الغام ـ ذلك أنه ينطلق من رؤية اجتماعية واقتصادية واضحة تفسر الفكر والفن والأدب فى ضوئها . وكانت القصة القصيرة هى الشكل الفنى القابل للتطبيق . أماَّ أن يأتى صاحب هذه الرسالة ( الاتجاهات الواقعية ) ويقف عند ١٩٦١ دون

مبررات يذكرها ، فى حين أنه أعلن فى عنوانه وعلى غلاف الكتاب الخارجى ، أنه سوف يدرس هذه الاتجاهات حتى سنة ١٩٨٠ ؛ فإنه أمر مثير للدهشة حقاً . لماذا ١٩٦١ عندك وأنت أعلنت أنك ستقف عند ١٩٨٠ ؟!

فى صفحة ٣٥٢ يقول : ( ويبرز من بين هذه الأسماء : سعد مكاوى فى مجموعاته السبع التى نشرها قبل ١٩٦١ ، وخاصة فى مجموعة « الماء العكر » التى ظهرت الطبعة الأولى منها عام ١٩٥٦ . وعلى الدالى فى القصص التى نشرها فى الفترة من ١٩٥٠ - ١٩٥٥ . وأحمد عباس صالح فى الفترة ١٩٥٠ الى ١٩٥٩ ومحمد يسرى أحمد فى قصصه التى نشرها فى الفترة ١٩٤٨ - ١٩٦٠ . وأحمد رشدى صالح فى مجموعته ( الزوجة الثانية ) ١٩٥٥ ومحمد صدقى فى مجموعتيه ( الانفار ) ١٩٥٦ و ( الأيدى الخشنة ١٩٥٨ ) . ونعمان عاشور فى مجموعة ( حواديت عم فرج ) ١٩٥٦ . وزكريا الحجاوى فى مجموعته ( نهر البنفسج ) ١٩٥٦ . ولطفى الخولى فى مجموعته ( رجال وحديد ) ١٩٥٥ . وابراهيم عبد الحميد - الصحيح عبد الحليم - فى مجموعته ( أزمة كاتب ) ١٩٥٦ ومحمود السعدنى فى مجموعته ( جنة رضوان ) ١٩٥٦ و ( بنت مدارس ١٩٥٦ ) .

هذه الأسماء ، وتلك المجموعات ، والتواريخ ؛ مثبتة بنفس الترتيب فى كتاب ( اتجاهات القصة المصرية القصيرة ) . لأنه الدراسة النقدية الوحيدة التى حللت قصص هؤلاء . وأشارت إليهم . ونبهت إلى خطورة تيارهم واتجاههم الفنى . وذلك فى صفحة ٢٥٧ . وثمة كتاب آخر هو ( دليل القصة المصرية القصيرة ) ، نقل عنه القصص المنشورة فى الصحف والمجلات ، مرتبة ترتيباً تاريخياً ؛ وكذا المجموعات القصصية ، وتواريخ نشرها . ولم يذكر هذا الكتاب على الاطلاق . لا فى الهوامش ، ولا فى قائمة المراجع . وإن كان قد نقل عنه بشكل سافر وفاضح لاخفاء فيه !

وجدير بالذكر أنه لم يكن ليعرف - مجرد معرفة - هذه الأسماء ، لو أنه لم يرجع إلى هذا الدليل .

ومع ذلك فإنه تعمد عدم ذكر بعض الأسماء الأخرى حتى لا تصبح السرقة فاضحة . مثل صلاح حافظ ومحمود دياب وفاروق منيب وعبد الله الطوخى وعبد السميع عبد الله وأحمد نوح وسعد وهبة وبدر نشأت وعبد المنعم سليم وألفريد فرج . اكتفى بأن ينقل الأسماء التى وردت قبل هذه الأسماء . ثم إن كتاب ( اتجاهات القصة المصرية القصيرة ) كان أول رسالة جامعية فى مصر والعالم العربى ، تتعرض لسعد مكاوى ، ويسرى أحمد ، وأحمد رشدى صالح ، ومحمد صدقى ، ومحمود السعدنى وأحمد عباس صالح وعبد الرحمن الشرقاوى فى قصصه القصيرة .

وكل الذى أرجوه من القارىء الكريم ـ أى قارىء ـ أن يطلع على ما كتبه السيد الدكتور عن سعد مكاوى بدءاً من صفحة ٣٥٦ حتى صفحة ٣٦٢ وبالذات حول مجموعة ( الماء العكر ) . وما جاء فى كتاب ( اتجاهات القصة المصرية القصيرة ) عن سعد مكاوى صفحــات ٢٥٧ ، ٢٥٨ ، ٢٥٩ ، ٢٦٠ ، ٢٦١ ، ٢٦٢ ، ٢٦٣ ، ٢٦٤ ، ٢٦٥ ، ٢٦٦ ، ٢٦٧ ، ٢٦٨ ، ٢٦٩ .

ومـا كتبه عن عبد الرحمن الشرقاوى حول مجموعته ( أحلام صغيرة ) وما جاء فى « اتجاهات القصة المصرية القصيرة » صفحات ٢٧٠ ، ٢٧١ ، ٢٧٢ .

ولينظر القارىء ـ أى قارىء ـ فيما كتبه عن عبد الرحمن الخميسى صفحات ٣٧٥ ، ٣٧٦ ، ٣٧٧ ، ٣٧٨ ، ٣٧٩ ، ٣٨٠ ، ٣٨١ وما جاء فى كتاب ( اتجاهات القصة ) قبل ذلك بأكثر من عشر سنوات وهى الرسالة التى أفردت ـ لأول مرة فى مصر ـ فصلاً خاصاً لدراسـة عبـد الـرحمن الخميسى فى صفحات ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٣٢ ، ١٣٣ ، ١٣٤ ، ١٣٥ ، ١٣٦ ، ١٣٧ ، ١٣٨ ، ١٣٩ ـ ماذا أقول ؟ هل أقول كما يقال فى المثل الشعبى ( اللى اختشوا ماتوا !!! )

اسمـح لى أيهـا القارىء الكريم أن أدعوك إلى الاطلاع على ما أورده عن يوسف إدريس . وكتـاب ( اتجـاهات القصة المصرية ) درس يوسف ادريس من خلال قصصه القصـيرة التى أصدرها ونشرها قبل ١٩٦١ . ووصف واقعية يوسف إدريس بأنها واقعية شمـولية . وهـذا المصـطلح اصـطنعـه الكتاب ، للتفريق بين منهجه وأسلوبه ومعالجته ورؤيته ، وبين أقرانه ومن سبقوه . يقول صاحب الرسالة التى بين أيدينا ص ٣٥٣ : ( تم ما لبث هذا الاتجاه أن تحددت سماته وأخذ الطابع الشمولى معبرا عن القطاع العريض من الشعب عند يوسف إدريس وغيره ) . ويقول مرة ثانية فى صفحة رقم ٣٥٥ : ( ثم نمثل لهذا الاتجاه بعد أن اكتمل وتبلور وأخذ طابعه الشمولى العريض عند يوسف إدريس ) . ويقول ٣٥٣ مرة ثالثة ( وهذه القصص التى سبقت ١٩٦١ والتى سبقت كتابات يوسف إدريس ، والقصص التى كتبها الكتاب بأنفسهم ، ممن استمروا فى الكتابة بعد عام ١٩٦١ وكذلك يوسف إدريس ، تشترك جميعاً فى خط واضح ، هو الخط الاشتراكى التقدمى ، وإن كان عند يوسف إدريس أكثر وضوحاً واتساعاً وشمولاً ) .

ما زال مصرا على ١٩٦١ ، فيشـير إلى ما قبلها دائماً . لأنه لا يريد أن يحيد عن كتاب ( اتجاهات القصة المصرية ) ولك أيها القارىء أن تقارن بين ما كتبه عن يوسف إدريس وما جاء فى ( اتجاهات القصة ) الذى نوقش كرسالة جامعية ١٩٧٠ ، ثم صدر فى كتاب ١٩٧٨ . وبـالذات الصفحات من ٢٨٣ إلى ٣٠٥ . حتى المرجع الذى ورد فى صفحة

٢٨٦ ، للدكتـور شكرى عياد وهو كتاب ( تجارب فى الأدب والنقد ) تجده قد ورد عند صاحبنا فى صفحة ٣٨٣ . ما هذا يا سادة يا كرام ؟ !

أمّا ما أسماه بالواقعية الفكرية فإنه هو نفسه الفصل الخاص بـ ( الاتجاه الفكرى ) فى كتـاب ( اتجـاهـات القصـة المصرية القصيرة ) ، الذى تحدث عن محمد أبو المعاطى أبـو النجـا . وأيضاً ، كانت هذه هى المرة الأولى التى تتعرض فيها دراسة جامعية لهذا الكاتب الذى كان يعتبر من الشباب . ومصطفى محمود . وكانت أيضاً المرة الأولى التى يتناول فيها ككاتب قصة قصيرة . ثم توفيق الحكيم . ويوسف الشارونى . وإدوار الخراط .

لكن صاحب الـرسالة ـ الكتاب ، استأثر باثنين فقط ، هما : محمد أبو المعاطى أبو النجا ، ومصطفى محمود . وأباح لنفسه الشىء الكثير مما لو أفضت فيه لأثقلت على القـارىء العـزيز . وانـظر الصفحـات من ٤٣٩ إلى ٤٥٤ عنـده . وقـارنها بالصفحات من ٣٣٢ حتى ٣٣٩ فى ( اتجاهات القصة المصرية القصيرة ) . الذى لم يفكر فى الاشارة إليه فى هوامش صفحاته رغم النقل الواضح الفاضح . وإن كان فى هامش صفحة ٤٥٨ وعند حديثه عن محمد أبو المعاطى أبو النجا يشير إليه مما يوحى بأنه رجع إلى صفحة ٣١٠ . فى حين أنه نقل من غيرها الكثير . قارن ما كتبه بدءاً من ٤٥٨ وحتى ٤٦٥ . وما جاء فى ( اتجاهات القصة المصرية القصيرة ) صفحات ٣٣٩ ، ٣٤٠ ، ٣٤١ ، ٣٤٢ ، ٣٤٣ ، ٣٤٤ .

ماذا بعـدئـذ ؟ ! من ١٨٩ : ٢٠١ منقـول عن ( تطور فن القصـة ) . ومن ٢٠١ : ٢٧١ منقول عنه ، وعن آخرين غيره . ومن ٣١٠ : ٣٤٧ عن ( تطور فن القصة ) و( اتجـاهـات القصـة المصرية القصيرة ) . ومن ٣٤٨ : ٤٢١ عن ( اتجاهات القصة ) مباشرة . ومن ٤٣٩ : ٤٦٦ عنه أيضاً . بمعنى أن الباب الأول مأخوذ عن ( تطور فن القصـة القصـيرة فى مصر ) ، وأن البـاب الثـانى مأخـوذ من ( اتجاهات القصة المصرية القصـيرة ) وأن المؤشر الأصلى الذى حدد القصص ، وأماكن نشرها ، وتواريخ النشر ، وأسماء الكتاب ، كان كتاب ( دليل القصة المصرية القصيرة ) الذى أغفل تماماً .

أين جيل ما بعد ١٩٦١ ؟ أين ٥ يونيو ١٩٦٧ وتأثيرها فى عدد من الكتاب الذين أصبحوا ذوى اتجاهات جديدة ؟ ثم أين انعكاس الحدث الكبير فى ٦ أكتوبر ١٩٧٣ على القصة القصيرة ؟ ومـا بعـد ١٩٧٣ حتى ١٩٨٠ ؟ لم تدرس الفـترة من ١٩٦١ وحتى [illegible]

[illegible]

دراسته على هذه الفترة القصيرة المشحونة . ويستطيع الباحث الجاد المسئول أن يقول الكثير من خلالها . لكن ! أن يقف عند ١٩٦١ ، وعند كتاب تناولتهم - بالتحديد - دراستان سابقتان؛ ويتناول نفس الكتاب ، وذات القصص ، ويقول نفس الأحكام ، ويكرر الملاحظات بعينها ، وينقل المصطلحات بذاتها ، فإن هذا هو الأمر الغريب . وإلا فما سر أنه وقف محلك سر عند ١٩٦١ دون داع وبلا مبرر فنى ؟

لقد وجد أمامه رسالتين أو كتابين يَسرًا له النقل والتقليد والمحاكاة .

وأغلب الظن أن صاحب هذه الرسالة - الكتاب ، ووجه بنقد متزايد من هنا أو من هناك أو من هنالك . بأنه لم يزد عن كونه لخص رسالتين لباحث سبقه . فكانت إجابته إلقاء باللوم على الأستاذ الذى أشرف على رسالته . ادعى عليه بأنه حذف فصلاً كاملاً عن التيارات الحديثة فى كتابة القصة . وقد أكد هذا الزعم من خلال حلقة من حلقات برنامج ( مع النقاد ) بإذاعة البرنامج الثانى .

ولا أظن أن الأستاذ المشرف كان من الغفلة ومن عدم الوعى ، حتى يطلب إلى صاحب هذه الرسالة أن يحذف فصلاً يعرف جيداً أنه هو الفصل الوحيد الجديد . إذ تخلو صفحات الرسالة ( ٥٦٣ ) من كلمة جديدة . أو رأى جديد . أو موقف نقدى لم يسبق ! وإذا كان الأستاذ المشرف قد حذف هذا الفصل أثناء إعداد الرسالة ؛ فلماذا لم يثبته ولم يطبعه صاحبها وقد أصبح بعيداً عن توجيه المشرف ؟ وبخاصة أن هناك من الفصول ما يتحتم حذفه ، وإضافة هذا الفصل المزعوم . إنه افتراء مردود ، بل إنى أحسب أنه لا أساس له . أمامه ٥٦٣ صفحة ، ثلاثة أرباعها لا جديد فيها ، ومنقولة ، ولا داعى لها من الناحية العلمية والنقدية . ما الذى يضيره لو أنه استبدل فصولها المكررة بفصول تقدم أجيال ما بعد ١٩٦١ ؟!

فلماذا هذا الاتهام إذن ؟ ولماذا إلقاء اللوم على الآخرين ؟

لكنهم جميعاً - فى نظرى - مسئولون مسئولية مباشرة . إذ سمحوا لموضوع كهذا أن تعد فيه رسالة دكتوراه ، وهم أدرى الناس بما كتب فيه ، وبمن كتب عنه . فإن كانوا يعلمون - ومع ذلك سمحوا - فهى مصيبة . وإن لم يكونوا يعلمون - بحركة البحوث والدراسات والمؤلفات - فالمصيبة أعظم . وإن لم يكونوا قد قرءوا هذا وذاك ، فقل على الجامعة السلام .

لماذا كل هذا أيتها الجامعة ؟ ولماذا كل هذا أيها الجامعيون ؟ وأين أنتم أيها الزملاء الاساتذة الأكرمون ؟! إن التاريخ لا ينسى . وذاكرة المجتمع لا تمحى . والعقل العام صاح ويقظ وحى وموجود .

## - ١٠ -

# صوت .. ولا صدى

فى الأسبوع الأول من فبراير ١٩٨٤ ، طلعت علينا دار للنشر حديثة هى « ٢٠٠٠ للثقافة والنشر » ، بكتابين للأستاذ صبرى العسكرى ، هما « صوت . . ولا صدى » و « دنيا غير الدنيا » . يقتحم الأول ميداناً فى التأليف لم يسبق لصاحبه أن خاض فيه . بينما يدخل الثانى دائرة القصة القصيرة ، التى أسهم فيها الكاتب - قبل - بأربع مجموعات قصصية هى : « قيود محطمة » ١٩٥٤ ، و « اللعبة التى انتهت » ١٩٧٥ ، « دعوة إلى الحب » ١٩٧٦ ، و « الملهى الليلى » ١٩٧٩ .

سوف نقف عند الكتاب الأول ( صوت ولا صدى ) ؛ لأن دراسة المجموعة القصصية تستلزم وقفة مطولة ومعمقة مع نتاجه القصصى كله . ولأن دراسة مثل هذا الكتاب قد تلقى أضواء كاشفةعن رؤية هذا الكاتب ، تساعد فى فهم وتفسير عالمه الفنى فى قصصه القصيرة . فضلاً عن أن صدور هذا الكتاب عن مبدع فنان ، يجسد ملامح ظاهرة نجد قسماتها واضحة عند بعض الذين يحرصون على أن يكون لهم وجه نقدى ، بالإضافة إلى جانبهم الإبداعى المعروف . وهو أمر ينبغى ضبطه وتقويمه ، ووضعه فى إطاره الحقيقى .

يقع الكتاب فى ١٣٩ صفحة من القطع الكبير . يقسمه الكاتب ثلاثة أقسام . يحمل القسم الأول عنوان « نقد » . ويختار للقسم الثانى عنوان « متفرقات » . فى حين يطلق على القسم الثالث مصطلح « كتابات مرفوضة » . ومن ثم تعددت موضوعات الكتاب ؛ فبلغت أربعاً وثلاثين موضوعاً . جهد الكاتب فى أن يعالجها بشكل مكثف ، وبلغة حادة ، وفى اختصار شديد . وقد دفع إلى ذلك حرص الكاتب على أن يقول كلمة ما ، فى قضية ، أو فى كتاب ، أو فى ظاهرة من الظواهر .

مع تباين الموضوعات وكثرتها الملحوظة ، فإن القارىء العام يستشعر أنها لم تخرج عن كونها تتناول بعض هموم المثقف العربى فى مصر . وفى أنها تدور حول الكتابة ، والكاتبين ، والثقافة والمثقفين ، بشكل وبآخر .

لعل أول ما يلاحظ على القسم الأول من الكتاب ، أنه مجموعة انطباعات شخصية ، صيغت فى ثوب عقلانى ، صارم ؛ فى محاولة للابتعاد عن الإسراف فى التبجيل والتعظيم والتفخيم . وهى علامات بارزة فى كتابات المغامرين من المجاملين . لكن هذه الانطباعات بالغة ما بلغت تظل صوتاً ذاتياً فرداً ، جاء صدى لما أصدره عدد محدود من أصدقاء المؤلف . أحدهما شاعر عربى صديق هو نزار قبانى . وثانيهما شاعر مصرى رفيق للمؤلف منذ بداية الخمسينيات هو فتحى سعيد . وثالثهما كاتب مسرحى قريب إلى نفسه هو نعمان عاشور ، وثمة كاتبة محدثة خصها بالمتابعة والتعليق على ما تكتب أولاً بأول ؛ كما نشر حديثاً صحفياً له معها فى القسم الثانى المعنون « متفرقات » ؛ هى عائشة أبو النور .

وقد يتأكد لنا أنه يدور فى هذه الدائرة الضيقة إذا ما عرفنا أنه كتب مقالين عن كل من نزار قبانى ( ١٩٧١ - ١٩٧٦ ) وفتحى سعيد ( ١٩٨٠ - ١٩٧٣ ) وعائشة أبو النور ( ١٩٨١ - ١٩٨٢ ) ؛ ومقالاً عن نعمان عاشور ١٩٨٢ . تبقى بعدئذ بضع مقالات هى بالتحديد : « الأزهر وأيام طه حسين » ، و« الناس والعصر وفن كتابة المقالة الأدبية » ، و« غروب البطريرك أم غروب العالم النامى » .

ومما يلفت النظر أن مقالات هذا القسم ، قد رتبت وفقاً لتواريخ نشرها فى الصحف والمجلات ؛ حتى وإنْ كان موضوعها واحداً . يقف بين المقال الأول عن فتحى سعيد ، والمقال ، الثانى عنه ، خمس مقالات متنوعة .

كذلك الحال بالنسبة للمقالين المرتبطين بعائشة أبو النور . ولا أظن أن ثمة دوافع موضوعية علمية تكمن وراء ذلك . كما أن الترتيب التاريخى هنا غير مقبول . لأن الكاتب لا يقدم تجارب فنية ، يحرص على أن يضعها فى زمانها وفى مكانها ، حتى يحكم النقاد والقراء عليها فى ضوئها ، ومن خلال الظروف التى أحاطت بها . إنه - فيما يبدو - راغب فى أن يحدد موقفاً صريحاً ، وفى أن يبدى رأياً واضحاً ، وفى أن يقول كلمة غير مبتورة . وهذه - جميعاً - لا تحقق الهدف بواسطة الفصل التعسفى الجائز بين المقالات ذات الموضوع الواحد ، التى تعنى بشاعر واحد ، أو كاتبة واحدة .

كان من الممكن الاحتفاظ بتاريخ النشر ومكانه ، وإثباتها فى نهاية كل مقال ، مع وجوب التصنيف الموضوعى . وبخاصة أن القارىء لا يظفر باختلاف فى المعالجة ، أو تباين

فى الرؤية ، أو تنوع فى الأسلوب واللغة والأحكام . فالناقد واحد ، والمنقود واحد ، وإن اختلف موضوع العملية النقدية . بل إنَّا نرى أن المقال الثانى عن نزار قبانى ، إنْ هو إلَّا استمرار للمقال الأول ، وتأكيد لما ورد به من أفكار وآراء . والباحث عن أية إضافات فيه ، لن يظفر بشىء . لكنه سوف يجد تكراراً فى النماذج الشعرية التى استشهد بها الكاتب . ففى صفحة ٣٢ يأتى بشعر سبق الاستشهاد به صفحة ١٠ . وفى صفحة ٣٣ يكرر نموذجاً وقف عنده فى صفحة ٢٥ .

ولست أدرى لماذا كان هذا التشبث بذكر عدد من المراجع فى خاتمة المقال الأول ؟ ! مع أنه استند إليها ، واعتمد عليها ، فى المقال الثانى أيضاً ، دون الإشارة إلى واحد منها . والأكثر من هذا مدعاة للدهشة ، أنه لم يردف أياً من المقالات الأخرى فى الكتاب بمرجع واحد . إذ استأثر مقال « موقف الرفض فى شعر نزار قبانى » بالمراجع العشرة .

إن موضوعات هذا القسم كانت فى حاجة ماسة إلى شىء من التصنيف الموضوعى ، وإعادة النظر فيما ينبغى أن يبقى كما هو ، وما يلزم حذفه ، أو ضمه إلى غيره . بمعنى إجراء نوع ما من التنسيق المحكم ، وحذف ما قد يعتوره التكرار ، والاستغناء عما يلزم ، علمياً وفكرياً ونقدياً .

فالمقال الأول عن عائشة أبو النور « مسافر فى دمى رؤية نقدية من خلال اللغة » يثبت شرقيتها ( لحماً ودماً ، لغة وفكراً . ذلك أنها تحمل بين جنبيها ميراثاً شرقياً صريحاً ومؤثراً ) ص ٤٩ . وينتهى إلى ضرورة ( أن تلتزم مستقبلاً بما لم تلتزم به من قواعد النحو . وأن تتزود أكثر بحصيلة من اللغة العربية ، وليتها تبتعد عن الحوارات الطويلة . وعن استعمال النقط المبعثرة فيما بين الكلمات ، وأحيانا فيما بين الكلمة والكلمة ) ص ٥٠ . ويشترط الكاتب فى مقاله الثانى عنها « عائشة أبو النور . . إلى أين ؟ » لكى تكون واحدة من الكاتبات الشهيرات فى الثمانينات ( ألَّا تقع مستقبلاً فى مثل تلك الأخطاء اللغوية والنحوية التى تناثرت بين ثنايا قصص المجموعة ، مما يسهل على القارىء العادى اكتشافه . وبأن تعيد مراجعة أفكارها بهدف إنضاجها وتثبيتها فلا تبدو عصرية التفكير فى جانب وفى جانب آخر تبدو مغرقة فى الرجعية ) ص ٥٦ ، ص ٥٧ .

ألا ترى معى أنها نفس النتيجة ، وعين الأخطاء ، وذات التوجيهات ، موجهة إلى كاتبة واحدة فى مقالين ؟ ! دون أن تقدم جديداً يستأهل الوقوف عنده مرتين ! وما أظن كاتبة تخطىء فى اللغة ، وترتد فى الفكر ، قادرة على استثارة كاتب مثل توفيق الحكيم ، وناقد كفتحى العشرى ، ومبدع كصبرى العسكرى ، على النحو الذى حاول الكتاب تصويره فى صفحة ٤٨ . كما لو كان الكاتب يصطنع مبرراً للحديث عن هذه الكاتبة الشابة

مرتين . المعقول أن يكون الخلاف الحاد بين الثلاثة حول نظرية فى النقد جديدة ، أو قضية أدبية ذات خطر ، أو ظاهرة ثقافية جديرة بالاهتمام ، أو شكل من أشكال الفن مبتكر .

ولعل الدائرة المحدودة التى دار فى فلكها الكاتب فى هذا القسم ، قد انعكست فى تناوله أعمال من تَعَرَّضَ لهم . إذ جاءت معالجته ـ هى الأخرى ـ من زاوية واحدة ، ومن ثم كانت نظرته أحادية الجانب ، مفتقدة إلى عنصر التحليل الفنى ، والرؤية الشمولية . فهى عند نزار قبانى سياسية ليس غير. وهى فيما يتصل بفتحى سعيد وشعره انطباعية ، غير معمقة . فضلاً عن أنه عزل فتحى سعيد عن حركة الشعر من حوله . بمثل ما عزل ديوانيه عن نتاجه الشعرى كله . كما عزل عائشة أبو النور عن بنات جنسها من الكاتبات . وعن حركة القصة القصيرة بوجه عام . كذلك الحال بالنسبة للمقالين الخاصين بنزار قبانى .

هو فى كلٍّ لا يتحدث عن البناء الفنى ، ومفردات هذا التكوين والتشكيل : شعراً أو قصة . بمعنى أنه ليس مسلحاً بأدوات النقد الأدبى ، وإنْ اختار لمقالات هذا القسم عنوان « نقد » . ففى وقوفه عند شعر فتحى سعيد يصفه الكاتب بالحزن، ويستشهد بنماذج مطولة من شعره . لكنه لا يبدى رأياً فى سر هذه الظاهرة عند الشاعر : مبعثها ، والدوافع إليها . هل هذا اللون من الحزن يكشف عن جنوح نحو الرومانسية ؟ أو تراه حزناً طبيعياً واقعياً ، أفرزته ظروف مصرية ، ودفعت إليه مشكلات اجتماعية لم يستطع الشاعر تجاوزها فعبر عن عجزه إزاءها بالانطواء الذاتى الحزين ؟ ! فيم يتفق الشاعر مع رفاقه من الشعراء الذين نهجوا هذا النهج فى شعرهم ؟ وفيم يختلف عن جيله وعن حركة الشعر المحيطة به ؟ !

هذه بضع تساؤلات كانت الإجابة عنها لازمة . وإنما راح الكاتب يطلق بعض الأحكام الخاصة دون تدليل وإثبات . كأن يقول ص ٤٠ عن ديوان فتحى سعيد « مسافر إلى الأبد » ، ( إنه يحمل بين طياته فلسفة الشاعر ووجهة نظره فى الفن وفى الدنيا معاً ) دون أن يكشف عن هذه الفلسفة بأى صورة من الصور : من شعر الشاعر أو من مقالاته وكتبه الأخرى . ويقول عن هذا الديوان إنه ( اعتمد فيه درباً قديماً من دروب الشعر التقليدية وانطلق به فى مسارات أكثر جدة وأقرب ما تكون إلى روح العصر بمتغيراته وتعقيداته اللامتناهية ) . ما هى هذه المسارات الجديدة ، وأية متغيرات تلك التى سمحت لدروب الشعر القديمة بأن تنطلق منها ؟ وكنا نود أن يأتى الكاتب بمثال من شعر الشاعر يجسد ما سمى بتعقيدات العصر اللامتناهية . ذلك لأنه لا توجد دراسة فنية للشعر . وليس ثمة محاولة لاستبطان فلسفة الشاعر ، وربطها بظروف البيئة والعصر ، وبما قد يطرأ على السطح من متغيرات .

إذا لم يكن الكاتب قد أطال الوقوف عند شعر فتحى سعيد ، واتجاهاته الفنية ، والأسس البنائية التى تستند إليها قصيدته الشعرية ، وصوره ، وتشبيهاته ، ولغته ، ودوره الفنى والإنسانى فى آنٍ معاً ، منطلقاً من شعره بطبيعة الحال ؛ فإنه قد ارتاح للدفاع المطول عن نزار قبانى ، مغفلاً الدراسة الفنية أيضاً . إذ إنه آثر البحث فى الجانب السياسى وحده . وأخذ يدافع عن نزار قبانى ، دون إثبات أصول الاتهامات الموجهة إليه ، وأصحابها . بمعنى أنَّا لا نعرف من الذى وجه الاتهام ؟ وأين ؟ ومتى ؟ وكيف ؟ ! . ولكنَّا نجد أنفسنا أمام مجموعة من الدفوع القوية ، الحافلة بعددٍ وافرٍ من الأحكام المطلقة ، والنعوت الخاصة بنزار قباني ، حرص الكاتب الأستاذ صبرى العسكرى على تأكيدها ، تبرئة لساحة موكله . مستعيناً لأول مرة بكلمات لماوتسى تونج ، ويليخانوف ، ولينين ، وفيشر . مثال ذلك قوله : ( إن الشاعر نزار قباني هو شاعر الثورة العربية ) ، وقوله : ( إنه واحد من ألمع شعراء المواقف ) ، وإن ( له نظرة شمولية بالنسبة للقضية العربية الواحدة ) واعتباره نزار قباني حليفاً للجماهير بمعركته ضد الرجعية العربية ، لأنه ( لم ينل من الجماهير العربية ، وإنما أغفلها ) هكذا . بل إنه يسرف فى التطرف حين يذهب إلى أن نزار قباني ( صاحب نظرية فى النقد الفنى صاغها بلغة الشعر فجاءت غير دقيقة ) ص ١٣ .

هذه الأحكام كانت فى حاجة إلى تدعيم من خلال رؤية شاملة لحركة الشعر العربى المعاصر ، وبإجراء لون من ألوان المقارنة الفنية والموضوعية بين شعر نزار قباني وشعر الشعراء العرب المعاصرين له . لأن إطلاق الأحكام على النحو المسبق يثير مجموعة من التساؤلات : أية ثورة عربية تلك التى يعتبر نزار قباني شاعرها ؟ ! وعلى أى أساس تستند ثورته ـ إن كان بالحق كذلك ـ ؟ وما هى ملامح فكره الثورى ؟ ! . وهل من اليسير إطلاق صفة الثورية ، دون تحديد أو ضبط ؟ ! . فالكاتب يردد ـ باستمرار ـ أن نزار قباني ثائر ، لم يتغير ، وأن ثورته مستمرة . يقول ص ٣٤ : ( فالشاعر لم يتغير . والتصور أنه لم يكن ليتغير . . إذ أن ثورته ذاتها لم تتغير . . بل ماضية فى طريقها . . ولا زال هو شاعرها ) .

ثم ؛ كيف ينسجم هذا مع القول بأن رؤية الشاعر ناقصة لأنه ( بحكم ارتباطه الطبقى لا يزال يرى المجتمع بكل قدراته ممثلاً فى طبقته العلوية فحسب ، وبذلك ظل أسيراً لطبقته ودائراً فى فلكها بالرغم من أنه رفض جميع معطياتها الحاضرة ) ص ٢٧ . بل إن لنا الحق فى التساؤل : كيف يمكن للشاعر وللثائر أن يكون حليفاً للجماهير وهو مغفل لها ؟ ! أين قضاياها اليومية الحياتية فى شعره ؟ أين صورة صراعها الدائم والمتصل مع قديمها ، والمتغير المستمر الذى يفرض عليها ؟ ! كيف لنا أن نصف المفكر أو الأديب أو الفنان بأنه حليف للجماهير ، منتم إليها ، مدافع عنها ، وموقفه منها هو الإغفال التام لوجودها ؟

يقول الكاتب إن الشاعر يرفض المعطيات الحاضرة للطبقة الوسطى ، ومن ثم وجه إليها عتاباً قاسياً ينطوى فى واقع الأمر على معنى أنه كان يؤمل فيها خيراً . وهو فى نفس الوقت مغفل للجماهير . كما أنه يناقش فى شعره قضايا مجتمع السلاطين والاقطاع ، ويعلن رفضه وإدانته . أين يقف إذن ؟ ! لمن يكون انحيازه ؟ ! وعن أى القضايا يدافع ؟ وفى أى خندق يكون ؟ وأية ثورة هذه ؟ وعلام تستند ؟ ومن أى منطلق تنطلق ؟! الثورة تغيير جذرى شامل لكل المتناقضات الموجودة فى المجتمع : سياسية ، وطبقية ، واقتصادية ، وفكرية ، واجتماعية ، وفنية وأدبية . والمثقف الثورى هو الذى يؤمن بحتمية التغيير فى كل هذه الجوانب ، من أجل غد أفضل ، لا لطبقة واحدة ، ولكن للجماهير الشعبية ككل . ومن ثم فإن دوره لا يقف عند حد استخدام كلمة « لا » ، حتى يقال عنه إنه واحد من ألمع شعراء المواقف ، لأنه يريد بكلمة « لا » اتخاذ موقف الرفض . أية نظرة شمولية تلك التى يتسم بها شعر الشاعر ، أو توصف بها رؤيته ؟ ! .

إنه وإن دلت كل هذه التساؤلات على شىء ، فإنما تدل على أن الأستاذ صبرى العسكرى المحامى قد بالغ فى الدفاع عن موكله ، التقط خيطاً ظنه قوياً ، وراح يجدله ، ليقرع به ويلهب . أو إن شئت قلت إنه اكتفى بدليل واحد ، ظل يلف حوله ويدور ، متصوراً أنه مقنع لتبرئة المتهم . وغابت عنه أدلة ، وأسانيد ، وشواهد ، وبراهين ، ومواثيق ، وقوانين . لأن نظرته النقدية لم تكن شمولية ، وإنما كانت جزئية كما أشرنا من قبل .

أمَّا الموضوع المعنون ( غروب البطريرك أم غروب العالم النامى ) فإنه قد وفق فيه إلى حد كبير جداً . ناقش بوعى فنى ، وسياسى ، موقف الكاتب جابرييل جارسيا ماركيز ، من خلال روايته ( خريف البطريرك ) . وبدا موقفه واضحاً ، لأنه تناول قضية الكاتب فى العالم الثالث تناولاً كلياً . لذا فإن رفضه للمهاد الذى انطلق منه ماركيز كان مقنعاً وموضوعياً . وقد استند فى رفضه إلى أقوال ماركيز نفسه ، وإلى بعض الصور من روايته . ولم تفته الإشارة إلى الشكل الجيد الذى استخدمه ماركيز إطاراً لعمله الروائى . ولو أنه اكتفى بالانحياز للقوى الثورية فى عالمنا النامى ، والدفاع عن المواقف الجادة ، لافتقد المقال الموضوعية ، والقدرة على الإقناع ، وشمولية النظرة . وهكذا يبدو صوته قوياً ذا صدى .

على هذا النحو يأتى مقال ( الأزهر وأيام طه حسين ) . رؤيته فيه واضحة . تفسيره لنشوء الجامعة صحيح ، مقبول ، موضوعى . ناتج عن تصور كلى لحركة المجتمع المصرى بعامة ، ولمسار الفكر والثقافة والتعليم بخاصة . وقفة جادة تبيّن دور الأزهر السياسى والوطنى والثورى ، إلى جانب قيادته الدينية والفكرية والتربوية . وترفض ـ عن وعى

حقيقى وليس زائفاً ـ اعتباره قطعة من التخلف الحياتى والتزمت الفكرى . كما قد يفهم ذلـك بعض أنصـاف المثقفين أو أدعياء الأدب والكتابة . ممن يتعصبون لهذه الشخصية أوتلك . بل ممن يبالغون فى الدور الذى لعبه طه حسين من ناحية ، وفى موقف الأزهر منه ، من ناحية أخرى . ثم رفضه الاعتماد على « أيام » طه حسين كمصدر للقول بحقائق التاريخ . وهو هنا يؤكد وعيه الفنى إلى جانب وعيه السياسى والاجتماعى والوطنى .

تأتى بعـدئـذ موضوعات القسم الثانى من الكتاب . وهو فيها مجتمعة يبدى رأيه الصريح فيما يهم الكاتب الذى يريد أن يكون له دور فى حياة مجتمعه . وإذا كانت بعض الموضوعات قد اتسمت بالقصر ، وبما يوحى أنها آراء خاطفة وسريعة ، للمشاركة فى تفسير ظاهرة ، أوفى تشكيل رأى عام ، فإن بعضها الآخر يدل على تمهل وترو وأناة . وإجادة تامة فى طرح القضية ، وفى عرض وجهـة النـظر الأخـرى ، ثم الـوقوف عند الرأى الخاص للكاتب . وهو رأى يناصر التقدم ، وينحاز لحاجات المجتمع الحقيقية ، ويرفض الزيف ، ويتمثـل حركـة المجتمـع . وأشـير هنا إلى مقالاته : « مشكلات د . لويس عوض » ، و « الثقـافـة والافـلاس الفكرى » ، و « المشكلة أننا نَطْحَنُ الهواء » و « مصر بلا رقصة وطنية » و « التعصب والمسئولية الفكرية » .

وهـذه المقالات الأخيرة هى التى كتبت أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات ، فى ١٩٧٩ ، ١٩٨٠ ، ١٩٨١ ، ١٩٨٢ على وجـه التحـديد . وهى التى سوف يكون لها صدى . فى حين أن مقالاته الأخرى التى نشرت فى ١٩٥٧ وما بعدها ، تعوزها النماذج ، والأسـماء ، والأعـمال الفنية . بل إن بعضهـا يحتاج إلى إعادة نظر ، فى ضوء المشكلات المـطروحـة ، والتيارات المعـاصرة . مثـال ذلـك مقـالاته : « الفن للحياة » ، و « الفن واحتياجات الجماهير » ، و « الشعر والامارة » و « الفصحى والعامية » و « القاهرة والاقطاع الفنى » و « جوائز الدولة لمن » . ومع ذلك فإنه تلزم الإشارة إلى جرأة الكاتب فى موقفه الخـاص مما كتبه هو وغيره . وهى جرأة تستقيم مع رؤية الكاتب التى بثّها هنا وهناك . ( انظر مقال : ما أكتبه وما يكتبه غيرى لم يكن جديراً بالنشر ) !

يبقى القسم الثالث من الكتاب ، الذى يضم أربع مقالات قصيرة ، والذى آثر المؤلف أن يصفها بأنها كتابات مرفوضة . وإذا ما تأملنا هذه الكتابات وجدنا أن الأول منها يعلق على مسرحية ( قبـل أن يمـوت الملك ) . بينـما يعلق الثـانى على مقـولـة لصلاح عبد الصبور أعلنها على صفحات مجلة بيروتية مفادها أنه أصيب بخيبة أمل فى الماركسية . فى حين يجسد الثالث الخلاف حول فكرة القومية العربية وتأصيل مصادرها . أمّا الرابع ، فإنه يعلن صراحة أن الطبقة الوسطى الصغيرة فى مصر بلا تقاليد تمكنها من الاستمرار . وبأن روح العدوان والبذاءة والجبن تسود أبناء هذه الشريحة

ولست أدرى لماذا وصف المؤلف هذه المقالات بالذات بأنها مرفوضة ؟ ! ولم يقل لنا من أين جاء الرفض ؟ وممن ؟ ! . ولا أظن أنها تثير ما قد يدفع إلى رفضه ، أو إلى منعه من أن ينشر على الناس ، فى صحيفة أو فى مجلة . لأن الفكر التى تدور حولها تسير فى نفس الخط الذى التزمت به مقالاته الأخرى التى نشرت فى هذه المجلة أو فى غيرها من الصحف ، أعوام ١٩٧٥ و ١٩٧٩ . وغيرها . بل إن تناوله لأخلاقيات وقيم وسلوكيات الطبقة الوسطى فى شريحتها الصغيرة الجديدة التى أفرزتها قرارات الانفتاح الاقتصادى ، ساد كتابات كثيرة ، صحفية وغير صحفية ، نشرتها الصحف والمجلات المصرية .

لقد قال الكاتب كلاماً كثيراً فى الصفحات السابقة ، وأكدَّ أنها نشرت . فكيف يمكن قبول الزعم بأن هذه الكتابات مرفوضة ؟ . رفض التصالح مع فكر المجتمع . وطالب بضرورة الانقضاض على الفكر السائد . وجعل هذا الانقضاض أحد ألوان المعاناة عند الأديب الحق . ورد أسباب الأزمة الثقافية إلى أن عوامل الانهيار فى المجتمع أصبحت لها الغلبة نتيجة للعدد الوافر من التراكمات القديمة والحديثة . وأن سلسلة تزوير الواقع والوقائع أصبحت تلتف حول عنق المجتمع . ودعا إلى الكف عن لغة الابتزاز فى الحوار . والترخص فى إبداء الآراء ، وما شابه ذلك .

لعل المؤلف اصطنع عنوان « كتابات مرفوضة » للايهام بذلك ، لمزيد من تشويق القارىء حتى يطالع هذه المقالات التى اختار لها أن تكون فى نهاية الكتاب .

وثمة مسألة شكلية ، وقد تكون موضوعية . تلكم هى أن المقالين اللَّذين تَعَرَّضا لصلاح عبد الصبور ، كان من الأفضل أن يضمها إلى القسم الأول من الكتاب ، الذى عنى بنقد الشعر ، ومواقف الشعراء . ورغم دقة المؤلف فى اختياره الكلمات الدالة ، الحادة حيناً والجادة فى كثير من الأحيان ، فإنه لم يوفق فى بعضها أحياناً . مثال ذلك قوله : نخرج إلى الشارع « نَتَنَطَّع » . و « والتنطع الدينى » . و « فساد الرأى » . و « ذلك الصرع المسمى بالأدب الواقعى حيناً والوجودى حيناً آخر » . وهى قليلة على كل حال .

أيًّا ما كان الأمر ، فإن الكتاب فى مجموعه يعلن عن صوت أديب مبدع ، بوضوح يصعب توفره فى أعماله الأدبية الابداعية . ولعل هذا هو الذى دفعه إلى الإقدام على نشر هذا الكتاب . إذ إنه يدرك خصوصية كل ميدان . ويرغب فى ألَّا تضيع كلماته ، ويبح صوته ، ويتوارى وجوده ، ويختفى تأثيره . وإنْ كنت أخشى - فى زحام موضوعات الكتاب - أن تتداخل الآراء ، وتتوه المسائل ، وتتشوه الملامح ، فيصبح الصوت . . بلا صدى .

# - ١١ -

# ثلاثية نجيب محفوظ .. فى دراسة بنائية

صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ضمن سلسلة الدراسات الأدبية ، كتاب جديد ، للدكتـورة سيزا أحمـد قاسم ، بعنوان ( بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفـوظ ) ١٩٨٤ . والكتاب هو نص الرسالة التى تقدمت بها المؤلفة إلى كلية الآداب ـ جامعة القاهرة ، للحصول على درجة الدكتوراه فى الآداب ١٩٧٨ . بمعنى أنه كان ـ فى الأصل ـ رسالة جامعية ، وبحثاً أكاديمياً ، فى موضوع يتصل بفن الرواية أولاً ، وبواحد من كتابها الأعلام المعاصرين ثانياً .

ومن ثم فإن الضرورة تستلزم ـ منذ البداية ـ ابداء الرأى فى الجزئيتين الأخيرتين : البحوث العلمية التى تقدمت كرسائل جامعية حول الرواية فناً أدبياً . وكذا ما تناول منها نجيب محفوظ على نحو خاص . والحق إنها لظاهرة واضحة ! كانت الدراسات الأكاديمية فى الجامعات العربية تحتفل بفن الشعر : تأريخاً ، وتحليلاً ، ودراسة ، وتحقيقاً ، وكشفاً عن أعلامه ، واحاطة بمذاهبه واتجاهاته . وظلت كليات الآداب ، وأقسام الأدب واللغة بها ، فترة طويلة من الـزمن ، تدور موضوعات الدراسات العليا ورسائل الماجستير والدكتوراه بها ، حول الشعر وحده .

ومع بداية الستينيات ، تحول الاهتـمام من الشعر إلى الرواية والقصة القصيرة . فاتجهت البحوث والدراسات حول هذين الفنين . تؤرخ لهما . أوتتناول النتاج القصصى والروائى بالنقد والتحليل . أوتقف عند كاتب بعينه ، أو مجموعة من الكتاب . أويحاول بعضها تحديد اتجاهات فنية ، فيتتبع نشأتها ، وامتداداتها ، وتطورها . وهكذا :

وطفقت الدراسات تكثر وتكثر . وأخذت موضوعات الرسائل والبحوث تتكرر . حتى أضحت الأحكـام واحدة . وغدا النقل عن الآخرين سهلاً ميسوراً . ولم يعد ثمة جديد فى الـرؤية ، أوفى التناول ، أوفى المنهج ، أوفى المعالجة . ما دامت الشخصيات المدروسة واحدة ثابتة لا تتغير . وما دام النتاج الروائى والقصصى موضوع الدراسة والبحث واحداً . وما دامت المحاور التى تدور فى فلكها البحوث لا تتطور ولا تتبدل . ذلك أن عمر الرواية العربية فى مصر ـ على سبيل المثال ـ لا يتجاوز ثلاثة أرباع القرن . ألف الدارسون تقسيمها إلى مراحل .

وأيّاما كان التقسيم والمراحل ، فإن عدد الكتاب الذين تناولتهم البحوث محدود ، واتجاهات الرواية معروفة . وشخصياتها الفنية أصبحت محفوظة . وزوايا نظر الكتاب أنفسهم لم تعد خافية على القارىء العادى . ومع ذلك فإننا نعجب إذ نفاجأ بأن عدد رسائل الماجستير والدكتوراه التى قدمت إلى كليات الآداب بالجامعات المصرية ـ وحدها ـ والتى جعلت « الرواية المصرية » موضوعاً لها ، يفوق هذا العمر المحسوب للرواية فى مصر .

أضف إلى ذلك أن الأغلب الأعم من هذه البحوث يبتعد ـ عامداً ـ عن تناول التيارات الحديثة والمعاصرة للرواية فى مصر . ويخشى ـ دون سبب معلوم ـ دراسة الأجيال الشابة الجديدة ، بفكرها ، وموضوعاتها ، وتقنياتها ، ولغتها الفنية ، وأدواتها المستحدثة فى التناول والمعالجة .

ولك ـ بعدئذ ـ أن تطلع على عناوين البحوث والرسائل الجامعية ، التى تناولت فن الرواية من قريب أو من بعيد . ستجد أنها لا تختلف إلّا فى العنوان فقط . وربما فى تغيير بعض العناوين الفرعية الداخلية . و« الذاتية » هنا تصبح « وجدانية » هناك . و« العاطفية » هنا يكتبها آخر « رومانسية » . و« الماركسية » عند واحد تجدها « واقعية اشتراكية » عند ثان . و« الترجمة الذاتية » لدى باحث تغدو « السيرة الشخصية » عند باحث آخر . ورواية « النضال الوطنى » هنا هى هى بعينها رواية « الكفاح الوطنى » هناك . و« الرواية الاجتماعية » ما تلبث أن تتحول إلى « رواية الأسرة » !

ومما يثير الدهشة حقاً ، أنك تفاجأ بعنوان جد غريب ، كالبناء الفنى فى الرواية ، أو اتجاهات الرواية المعاصرة ، مثلاً . فتعكف عليهما لتضيف إلى معلوماتك جديداً . ثم تجد أن الأول تاريخى بحت . وأن الثانى تاريخى صرف . وأنهما معاً ، كما لو كانا قد كتبا من قبل طالب واحد . الأول يدرس تاريخ الرواية المصرية منذ بدايتها حتى لحظة كتابة رسالته . ولا يخرج الثانى عن هذا الإطار . وإنْ بدأ بدراسة الرواية منذ الحرب العالمية الثانية حتى ١٩٦٧ .

لكنهما يتفقان فى كل شىء . فى الوقوف عند الرواية التاريخية ، والرواية الاجتماعية والرواية الواقعية ، والرواية التعبيرية . والأكثر من هذا أنهما ـ معاً ـ اعتمدا طويلاً على ثلاثة مؤلفات لناقد واحد . كان الأول صادقاً فى تسجيل كتاب واحد منها وتعمد إغفال الكتابين الآخرين ، وهما كتابان مشهوران . بينما تعالى الثانى ولم يذكر كتاباً واحداً منها . فى حين أنه نقل بالنص من الكتب الثلاثة ، فقرا وآراء ، وأفكاراً ، وبعض تلخيص للروايات ، وبعض الأحكام الفنية والموضوعات ومعظم هذه الرسائل مطبوع ـ الآن ـ متداول بين أيدى القراء . وبخاصة بين أيدى طلابنا فى الجامعات المصرية .

ولا يخفى أن كتاب الدكتور عبد المحسن طه بدر ( تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ) كان حجر الزاوية الذى تدور حوله هذه البحوث . كما كان بمثابة المنهل الثر الغزير الذى نهلت منه . وكان هو الآخر رسالة علمية قدمت للحصول على درجة الدكتوراه . وإذا كان كثير من الرسائل قد طبع ونشر ، فإن عدداً لا بأس به لم ينشر . مثل رسالة عبد البديع عبد الله إبراهيم ( ما بعد الواقعية فى الرواية المصرية ) . ورسالة أحمد عبد السلام الشاذلى ( شخصية المثقف فى الرواية المصرية من سنة ١٨٨٢ حتى ١٩٥٢ ) . ورسالة البسيونى أحمد منصور ( الاتجاه الرومانسى فى الرواية العربية ) . ورسالة نبيل يوسف صالح حداد ( شخصية المثقف فى الرواية العربية فى مصر ) . ورسالة عبد المنعم اسماعيل محمد ( التطور نحو الواقعية فى القصة المصرية المعاصرة ) . ورسالة سها شوكت أحمد الخيال ( الفن القصصى عند طه حسين ) . ورسالة محمد صالح الشنطى ( الرواية العربية فى مصر ١٩٥٢-١٩٦٧ ) . ورسالة شوقى على محمد الزهرة ( أثر السيرة الشعبية فى رسم البطل فى الرواية التاريخية فى مصر ١٩١٤ ، ١٩٥٠ ) . ورسالة محمد صالح الشنطى ( الرواية فى أدب توفيق الحكيم ) . ورسالة محمود عبد المجيد أحمد شريف ( الرواية التاريخية وتطورها فى الأدب العربى الحديث ) . إلى غير ذلك من البحوث التى قدمت هنا أو هناك أو هنالك . يضاف إليها مؤلفات الباحثين والدارسين ممن لم يتقدموا بدراساتهم عن الرواية إلى الجامعات المصرية .

★★★

إذا انتقلنا إلى الجزئية الثانية الخاصة بنجيب محفوظ ، فإنا نجد ما يؤكد الظاهرة ، ويدعمها . فما دامت الرواية تحظى بهذا الكم الهائل من الرسائل الأكاديمية ، وما دامت هذه الرسائل ـ جميعاً ـ تتعرض لنجيب محفوظ ، وتتناول أعماله ، فلماذا لا يخصص البعض بحوثه ورسائله لنجيب محفوظ ، فلا يقف عند أحد غيره ؟ !

ومن ثم لم يترك الباحثون جانباً من جوانب فنه إلَّا درسوه ، ولا رواية من رواياته إلَّا فحصوها ، ولا شخصية من شخصياته الفنية إلَّا وقفوا عندها ، ولا فترة إلَّا حللوها . ولم يكتف النقاد بذلك ، بل إنهم شغلوا الصحافة اليومية والأسبوعية والمجلات الشهرية المتخصصة وغير المتخصصة ، بمقالات ضافية حول نجيب محفوظ وكل ما يصدر عنه .

نذكر من المؤلفات التى كان موضوعها نجيب محفوظ وحده ، كتاب الدكتور عبد المحسن طه بدر ( نجيب محفوظ الرؤية والأداة ) . وكتاب الدكتور محمود الربيعى ( قراءة الرواية . نماذج من نجيب محفوظ ) . وكتاب الدكتور غالى شكرى ( المنتمى دراسة فى أدب نجيب محفوظ ) . وكتاب الدكتور رجاء عيد ( دراسة فى أدب نجيب محفوظ ) .

وكتاب الدكتور نبيل راغب ( قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ ) . وكتاب الدكتور محمد حسن عبد الله ( الإسلام والروحية فى أدب نجيب محفوظ ) . وكتاب الأستاذ محمود أمين العالم ( تأملات فى عالم نجيب محفوظ ) . وكتاب الأب جاك جومييه ( ثلاثية نجيب محفوظ ) . وكتاب جورج طرابيشى ( الله فى رحلة نجيب محفوظ الرمزية ) . وكتاب أحمد محمد عطية ( مع نجيب محفوظ ) . وكتاب إبراهيم فتحى ( العالم الروائى عند نجيب محفوظ ) .

أمَّا عن الرسائل الجامعية ، فمنها ( نماذج الشخصيات المكررة فى روايات نجيب محفوظ ) عودة الله سالم القيسى . و ( البطل فى روايات نجيب محفوظ ) محمود خليل عثمان العطشان . و ( الرمز والرْمزية فى أدب نجيب محفوظ ) سليمان الشطى . و ( ثلاثية نجيب محفوظ ) جهاد عبد الجبار الكبيسى . و ( الرمز والرمزية فى روايات نجيب محفوظ ) فاطمة الزهراء محمد سعيد . وآخرهم ( نجيب محفوظ ـ دراسة فنية ) محمد عبد الحكم عبد الباقى ١٩٨٤ .

ولبيان إلى أى حد يفيد القارىء أو الدارس أو الناقد من مثل هذه الرسائل المتعددة ، نشير إلى رسالتين اثنتين ، يوحى عنوان كل منهما بالتفرد وباستقلالية الموضوع . الرسالة الأولى هى ( ثلاثية نجيب محفوظ ) لجهاد عبد الجبار الكبيسى ، والرسالة الثانية هى ( الرمز والرمزية فى روايات نجيب محفوظ ) لفاطمة الزهراء محمد سعيد . ذلك أن سليمان الشطى اختار عنواناً عاماً يطبق فيه الرمز على أدب نجيب محفوظ ككل . فى حين أن عنوان فاطمة الزهراء محمد سعيد قد يوحى بالتخصص ، والاستقلال بالرواية . وسنعرف ـ فيما بعد ـ أن « قد » هذه لا تعنى التأكيد بأى حال من الأحوال !

تناول الكبيسى فى رسالته ثلاثية نجيب محفوظ . ووقف فى الباب الأول عند بناء الشخصية وانفـرد البـاب الثانى بتحليل لشخصية كمال . فى حين تعرض الباب الثالث للأبنية التعبيرية .

وكـان البـاحث الشاب يتناول كل باب من هذه الأبواب من خلال رؤية فنان ، ويكتب بلغة سهلة بسيطة معبرة ، ممَّا يكشف عن استيعاب جيد للنص . لكنَّا لا نزعم أنه كان باحثاً دارساً : ينقب ، ويبحث ، ويناقش ، ويحلل ، ويستخلص النتائج ، ويجمع المتشابـه ، ويرد الشىء إلى أصله . لقد كتب مؤلِّفه بروح الفنان الذى تلقى الثلاثية ، فعكست على نفسه انطباعاً معيناً ، ما لبث أن طبعه فى شكل رسالة جامعية .

لذلـك فإنـا نراه وقـد فصل الثلاثية تماماً عن نتاج نجيب محفوظ السابق عليها ، كالـروايات التـاريخية ( أحمس ـ رادوبيس ـ كفاح طيبة ) والروايات الاجتماعية ( القاهرة

الجديدة ـ زقاق المدق ـ خان الخليلى ـ بداية ونهاية ) . وبخاصة أن الثلاثية تدور فى فلكين . أحدهما متعلق بالتاريخ والمقاومة وحركة المجتمع السياسية . والآخر مرتبط بالقضايا الاجتماعية ومشكلات الطبقة الوسطى . فهل يعتبر الأول امتداداً للبعد التاريخى الوطنى المتناول فى رواياته التاريخية السابقة ؟ ! وهل يعد الثانى امتداداً أو تطويراً لرواياته الاجتماعية ؟ ! هذا ما لم تجب عنه الرسالة .

كما أنه فصل الثلاثية عن الأعمال المعاصرة لها ، والتى نهجت نفس النهج ، والتزمت الاتجاه الطبيعى . ( فى قافلة الزمان ) ١٩٤٥ ، ( النقاب ) ١٩٥٠ ، ( الشارع الجديد ) ١٩٥٢ لعبد الحميد جودة السحار . و ( أزهار ) و ( الدكتور خالد ) لأحمد حسين . بمثل ما فصل الثلاثية عن حركة الرواية العربية الحديثة بشكل عام . وهى عمل أثر فى الرواية العربية فى تونس والمغرب وسوريا . هذا بالاضافة إلى اضطراب المصطلحات والمفاهيم . وعدم الاهتداء إلى نماذج من النص الروائى تدل دلالة صحيحة على بعض هذه المصطلحات . فهو لا يدرك المعنى العلمى والنقدى لتيار الوعى ، وللمونولوج الداخلى ، وللحوار بمعناه الفنى كجزء من البناء الروائى ، وللمفاجأة . وقد استغرقته دراسة شخصية واحدة هى شخصية « كمال » فأفرد لها باباً تعرض فيه لطفولته ، ولتجربته العاطفية ، والمعترك الفكرى له . ولم يحفل بتحليل شخصية الأب فى الثلاثية . وهذه الشخصية ـ عند نجيب محفوظ عموماً ـ تكشف عن موقف نقدى من المجتمع .

كذلك فإنه أغفل شخصية المكان ، والبيئة ، فى الرواية ـ الثلاثية . ولجأ كثيراً إلى تلخيص المشاهد والمواقف . والتعريف ببعض الشخصيات . فى محاولة منه لاعادة صياغة الثلاثية .

وثمة ملحوظة أساسية هى أن القارىء لا يعثر على مرجع أجنبى واحد تدل الدراسة على أن الباحث اطلع عليه . إنه يشير إلى مذاهب أدبية ، ومدارس نقدية ، ومسائل متعلقة بالبناء الفنى ، وبعض الروايات الأوربية ، وذلك من خلال كتاب الدكتور محمد مندور ( الأدب ومذاهبه ) ، مرجعه الوحيد فى هذا الجانب . لم يستند إلى المراجع الأصلية ، وتقف مراجعه المترجمة عندما صدر منها منذ زمان بعيد . يدل هذا على أن مفهومه للرواية يحتاج إلى إعادة نظر . إذ يتسع عنده ليشمل كل شىء . والثلاثية مرة تقترب من الواقعية النقدية ، وأخرى تقترب من الواقعية الاشتراكية ، وثالثة نراها رواية طبيعية . والالتزام انغلاق وثبات ومحدودية . ونجيب محفوظ تقدمه الرسالة على أنه اشتراكى حيناً ، لأنه يبشر بفجر جديد . وحينا آخر تعود لتنفى عنه أنه اشتركى . هى إذن رسالة تفتقد كثيراً من أدوات الدرس والبحث . ولا تضيف جديداً يساعد على فهم الثلاثية . أو على الوعى بنجيب

محفوظ من خلال الثلاثية . وهى تغترف من أحكام الدارسين السابقين ، وتنقل عنهم ، فضلاً عن اضطرابها فى هذا النقل .

★★★

ولكى تنفى الباحثة فاطمة الزهراء محمد سعيد عن نفسها مظنة النقل المباشر ، والاحتكاك الكلى ، والسَّطو غير المشروع على رسالة سليمان الشطى ( الرمز والرمزية فى أدب نجيب محفوظ ) ، فإنها راحت تكتب اسم رسالته خطأ فى صفحة المراجع ، وفى الهوامش فكانت حريصة على أن تكتب عنوان بحثه هكذا ( الاتجاه الرمزى فى أدب نجيب محفوظ ) . وتؤكد على أنه رسالة بجامعة الكويت . وتثبت تاريخ صدورها خطأ .

ويبدو أنها قد توهمت أن أحداً لن يتمكن من الاطلاع على البحثين فى وقت واحد . ولعلها توهمت أيضاً أن عنوان بحثها قد يصرف القراء والدارسين عن الادعاء بأنها ناقلة أمينة ، وعالة على غيرها ، ما دامت قد ابتكرت هذا العنوان الجديد ، لهذا البحث المسبوق .

وإذا كان سليمان الشطى فى رسالته قد توسل بأدوات نقدية ، وبأسلحة ثقافية تؤكد وعيه بموضوعه ، وإدراكه لأبعاده ، وتعمقه فى خفاياه ، فإن هذه الناقلة التى سطت على بحثه ، لا تعدو أن تكون سارقة غير ذكية ، فلا شىء فى رسالتها يثبت أنها تملك من وسائل التمويه والخداع والمداورة شيئاً . وفى محاولة منها لإبعاد شبهة النقل الحرفى شوهت بعض مانقلته . ويكفى أن نعرف أن سليمان الشطى فى رسالته درس على الترتيب روايات نجيب محفوظ الآتية :

القاهرة الجديدة ـ خان الخليلى ـ بداية ونهاية ـ زقاق المدق ـ الثلاثية ـ أولاد حارتنا ـ الطريق ـ الشحاذ ـ اللص والكلاب ـ ثرثرة فوق النيل ـ ميرامار .

وقامت الناقلة بتلخيص هذه الروايات على الترتيب الآتى :

القاهرة الجديدة ـ خان الخليلى ـ بداية ونهاية ـ زقاق المدق ـ الثلاثية ـ أولاد حارتنا ـ اللص والطلاب ـ السمان والخريف ـ الطريق ـ الشحاذ ـ ثرثرة فوق النيل ـ ميرامار .

وهى تخصص لكل رواية فصلاً مستقلاً . معنى هذا أن الرسالة عبارة عن اثنى عشر فصلاً حددتها فى بابين . الباب الأول تحت عنوان « الرمزية الموضوعية » والباب الثانى يحمل عنوان « الرمزية الفنية » . ومع ذلك فإن نصيب « الرمز » و« الرمزية » من هذه الرسالة قليل قليل . ضعيف ضعيف . منقول منقول .

إنها تلخص كل رواية . ثم تعقب فى صفحتين أو ثلاث صفحات فقط بما تسميه « جزئيات البناء الرمزى » . تجد هذا العنوان ثابتاً فى أعقاب تلخيص كل رواية من هذه الروايات . [ ٣ صفحات فى الفصل الأول ـ ٢٫٥ فى الثانى ـ ٤ فى الثالث ـ ٤ فى الرابع ـ لاشىء فى الخامس . . و . . و . . ] وباحصاء بسيط نجد أن مجموع ما كتب عن الرمز والرمزية ـ وهو المحور الأساسى للرسالة ؛ بل إنه الشىء الجديد والجدير بالالتفات ـ فى هذه الـرسالة لا يتجاوز ثلاثة وثلاثين صفحة ، من مجموع عدد صفحات الرسالة ٢٧٥ صفحة . وإذا شئت تنقية وتنقيحاً وغربلة واستبعاداً للمكرر والمكرور لما ظفرت مما يتصل بالرمز والرمزية إلاَّ بثلاث صفحات ، تسهم فى بلورة فكرة أساسية عن الرسالة وصاحبتها . إنها لا تعرف مفهوم الرمز والرمزية . ولا تملك أدوات البحث العلمى الدقيق ، ولا كيفية الإفادة من بحوث سابقة على الطريق .

إن أهم موضوع يشير إليه عنوان الرسالة لا تحفل به الناقلة . ما فعلته هو التلخيص للروايات ، من ثنايا وجهة نظر الباحث سليمان الشطى . بل إن ناشئة النقاد كانوا يلجأون إلى التلخيص لتعريف القراء ـ قراء الصحف اليومية ـ بآخر ما صدر لنجيب محفوظ . كما أن عدداً كبيراً من المؤلفات التى تناولت الرواية المصرية ، كان أصحابها يقدمون تعريفاً بالروايات وتلخيصاً لأحداثها . فلم تجتهد صاحبة الرسالة فى شىء . ولم تكلف نفسها مشقة البحث الحقيقى ، والدراسة النقدية العلمية السليمة . فجاءت الرسالة عالة على جهـود الآخرين ، مؤلفين ، وكتاب مقالات . مما قد يؤكد أن لا قدرة على الاستكشاف والاستنباط واستكناه النصوص . ولا اعتماد على فكر أو ثقافة أو رؤية موضوعية . ولا منهج من البداية حتى النهاية .

والمراجع المثبتة ـ جميعاً ـ من المراجع العامة . لا تظفر من بينها بكتاب حول التكنيك الروائى ، أو حول الرمز والرمزية ، أو حول صنعة الرواية . وكيف يمكن أن يقبل باحث على موضوع فى النقد والأدب الحديث دون أن يكون ملماً بمصادره ومراجعه وبالثقافة العالمية المعـاصرة ؟ بل كيف يقبـل ـ أصـلاً ـ على اختيار موضـوع كهذا وهو لا يمكنه التحليل الفنى ، والمقـارنة . ولا يملك أن يكون دقيقاً وموضوعياً ؟! النتيجة ـ بطبيعة الحال ـ ستكون على النحو الذى وصفناه وحددناه . قد تصل إلى الشك فى أن صاحبة الرسالة تعرف ماهية الرواية ؟ وماهية الرمز ؟ وما هى الأصول الفنية للرمزية ؟

والغـريب فى الأمـر ، أن السـادة الزملاء الأساتذة الذين يشرفون على مثل تلك الرسائل يعرفون العيوب الأساسية التى يقع فيها طلابهم . ويدركون عدم الجدة فيها ، وسبق الآخـرين إليها . ومع ذلك فإنهم لا يوجهون طلابهم بالابتعاد عنها . والأكثر من هذا

مدعاة للدهشة أنهم مدركون أن البحوث معادة . وأن النقل واضح . وأن التجديد لا وجود له. وأن الكسل فى البحث والكشف غير مستور. وفوق ذلك فإنهم يجيزون هذه الرسائل ويقبلون الإشراف عليها . أو الاشتراك فى مناقشتها . وأحياناً الإقبال على كتابة مقدمات لها عندما تطبع وتنشر فى كتاب .

هل أقول إنهم أولى الناس بالمحاسبة ؟ الله أعلم .

★ ★ ★

عند هذا الحد يصبح الحديث عن قيمة رسالة الدكتورة سيزا أحمد قاسم ، واجباً . وقد طبعت وصدرت فى كتاب : ( بناء الرواية ـ دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ) **١٩٨٤** . منذ الصفحات الأولى للمدخل إلى الدراسة ، نتلمس السمات البارزة فيها ، والتى تجعلها تبتعد تماماً عن تلك المآخذ التى أخذناها على نظائرها من البحوث التى دارت حول نفس الموضوع . إنها تدرس ثلاثية نجيب محفوظ دراسة مقارنة ، فى ضوء نظرية البنائية. وهى تعرض بدقة متناهية الخلاف بين المدرسة الفرنسية والمدرسة الأمريكية حول الأدب المقارن ، والعنصر الأساسى فيه . ثم تبدى رأيها بشكل أكثر ضبطاً وتحديداً . وكأنها تقف بين مؤسسى النظريات النقدية ، قرينة لهم ، متساوية معهم . وهذا مما يجعل لدراستها شخصية متميزة ، فلا تصبح عالة على فكر أحد .

وعلى خلاف عدد ممن ادعوا أنهم قدموا « البنائية » للقارىء العربي ، حين قاموا بترجمة بعض المقالات الأجنبية إلى اللغة العربية ، لكنهم فشلوا فشلاً مخجلاً عندما حاولوا تطبيق هذه النظرية على نص شعري أو قصصى . حتى بدت ترجماتهم فى وادٍ وكتاباتهم الأصلية فى واد آخر . بل أظن ظناً أن إخفاقهم فى التطبيق النقدى على الأدب العربى المعاصر ، كان وراء ذلك الاتهام الذى وجه إليهم بأنهم لا يفهمون « البنائية » حق الفهم ، ولا يحسنون التعامل مع أسسها البنائية .

لكن الدارسة هنا يبدو أنها تفهم « البنائية » جيداً ، وتدرك كيف تفسر فى ضوئها النص الأدبى . ومن ثم فإنها تنجح على المستويين : مستوى الوعى النظرى العقلانى بالأصول ، والمنهج ، ومستوى الوعى التطبيقى بالمادة المتاحة ، وبكيفية التعامل النقدى معها ، وتحليلها ، وتفسيرها .

أقول ، الوعى النظرى العقلانى ، لأن الباحثة تبتعد عن التهويمات ، والخطابية ، والانشائية ، والانفعال الجامح عند الانعطاف نحو نظرية والجعجعة حولها . إنها حريصة على أن تكون كلماتها حادة ، جدة ، محددة . وأن تكون لغتها لغة علمية موضوعية ، ومصطلحاتها صارمة . بعيداً عن لغة الأدب والشعر . لأنها تجرى تجربة معملية كيماوية ، من خلال رؤية

عقلانية ، احصائية ، مادية - إن صح التعبير - وليس من خلال منطلق عاطفى يقصد تفخيم دور أديب بعينه ، والإعلاء من شأن رواية بذاتها .

ولمّا كانت الباحثة تتعامل مع أحدث النظريات النقدية ، والمناهج الأدبية ، فإنها استندت إلى مراجع حديثة متنوعة ، تؤكد - جميعاً - إجادتها اللغة الفرنسية واللغة الانجليزية ، إذ إنها تقارن بين روايات كتبت بهاتين اللغتين . بالإضافة إلى ما كتب باللغة العربية . كما أنها - فيما تكشف عنه الدراسة - ثقفت نفسها بثقافة اللغتين ، وبالآداب الأوربية المعاصرة أيضاً . وقلّما كانت تلجأ إلى الترجمات العربية . تدل على ذلك مواطن الاستشهاد بالنصوص ، أدبية ونقدية ، وقائمة المصادر الأجنبية ، وثبت المراجع . وهى كلها حديثة الصدور ! وقد لاحظنا أن الرسائل المماثلة لم تكن ترجع - فى الأغلب الأعم - إلى مراجع حديثة . وإنْ ذكر بعضها شيئاً - ذراً للرماد فى العيون - فإنما يشير إلى دائرة المعارف البريطانية . وهذا دفعنا إلى الاعتقاد بأن أصحاب هذه الرسائل لا يجيدون لغة أجنبية ، ولا دارية لهم بالآداب الأوربية .

إنها تعتمد نظرية الباحث الألمانى « أولريخ ويشتاين » فى الأدب المقارن ، وأعمال الناقد الفرنسى « جيرار جينيت » الذى ينتمى إلى مدرسة النقد البنائى الفرنسية ، لكنه يؤكد على ضرورة الأخذ بالمناهج الأخرى فى الاعتبار ، مثل المنهج التفسيرى ، والمنهج التاريخى . كما تلجأ إلى بعض كتابات النقاد الروس البنائيين ، وأهمها كتابات الناقد وعالم اللغويات بوريس أوسبنسكى . واتخذت من تعريف « جان لوفيف » للقص منطلقا لتقسيم بحثها . إنه يرى أن الوحدات الأساسية التى يقوم عليها بناء الرواية هى : الزمان والمكان والمنظور . فأفردت الباحثة لكل وحدة فصلاً خاصاً .

درست فى الفصل الأول البناء الزمانى فى ثلاثية نجيب محفوظ ، وترتيب العناصر الزمنية . ووقفت فى الفصل الثانى عند البناء المكانى ، وأساليب تجسيد المكان فى الثلاثية ودلالته . وتعرضت فى الفصل الثالث لبناء المنظور ، وتجسيده فى أساليب التشخيص . ولقد اختارت الثلاثية لتلتمس فيها آثار المدارس الأوربية المختلفة ، ولترى أوجه الشبه والاختلاف بينها وبين غيرها من النصوص الروائية الأوربية ، وكيفية استخدام الثلاثية لأساليب تلك النصوص ومفاهيمها وتقنياتها . واختارت الباحثة من تلك النصوص أعمال « بلزاك » و « فلوبير » ، باعتبارهما صاحبى الاتجاهين الرئيسيين للرواية الواقعية الفرنسية فى أزهى صورها وأكملها . وانتخبت لبلزاك « أوجينى جرانديه » ، ولفلوبير « مدام بوفارى » ولزولا « المطرقة » و « الفريسة » . وأضافت إلى المدرسة الواقعية والطبيعية ، مدرسة الروائيين الانجليز الإدواردين مثل «جلزورذى » و « بنيت » .

وأخذت الباحثة تقارن بين افتتاحيه روايات بلزاك وزولا وجلزوردى ، وثلاثية نجيب محفوظ . ورأت أن كلاًّ من زولا وبلزاك لجأ إلى كتابة روايات متعددة ، تكرر فيها ظهور نفس الشخصيات ، مما مكنهم من اختصار الافتتاحية ، بل الاستغناء عنها ، استناداً إلى معرفة القارىء بهذه الشخصيات ، والخلفية التى صنعتهم ، والعالم الذى تدور فيه أحداث الرواية . وكذلك فعل نجيب محفوظ . فبينما تمتد افتتاحية ( بين القصرين ) إلى ١٠٤ صفحة ـ أى خمس الرواية تقريباً ـ وتنقسم إلى ١٥ فصلاً ، فقد انكمشت افتتاحية ( قصر الشوق ) إلى ثلاثة فصول فى ٥٤ صفحة . ولم يحتج نجيب محفوظ إلاَّ إلى فصل واحد فى ١٨ صفحة لتقديم افتتاحية ( السكرية ) .

وتضيف الباحثة فى مقارنتها « مارسيل بروست » فى ( البحث عن الزمن الضائع ) . حيث لا يكتفى بافتتاحية واحدة . فالأولى تفضى إلى الثانية ، والثانية إلى ثالثة . ولا يبدأ ( البحث عن الزمن الضائع ) مساره الانسيابى إلاَّ بعد الافتتاحية السادسة . وهو ما لوحظت بوادره عند فلوبير فى ( مدام بوفارى ) . وقد استخدم نجيب محفوظ نفس هذا البناء فى افتتاحية ( بين القصرين ) . بعد تقديمه يوماً فى حياة أسرة السيد أحمد عبد الجواد ، تناول حياة كل شخصية على حدة ، بما لها من خصوصية . ومن ثم أصبحت الافتتاحية عنده قسمين ، افتتاحية أساسية ، وافتتاحية فرعية . وترى الباحثة أن هذه الافتتاحية قطعة فنية متصلة ببقية النص . وأن الايقاع الزمنى بطىء فى سائر فصول الرواية .

بعدئذ تتناول الباحثة الترتيب الزمنى للأحداث داخل النص الروائى ـ الثلاثية . فتؤكد أن نجيب محفوظ حريص كل الحرص على تحديد المعالم الزمنية . وأن بناء الثلاثية يقوم على تقسيم زمنى محدد ، فلا يخلو فصل من فصول الثلاثية من إشارة إلى زمن وقوع الأحداث . وهى فى ذلك تتفق مع ثلاثية « جلزوردى » . كما أنهما استخدما عنصرى الاسترجاع ، والاستباق ، ثم المونولوج الداخلى . وإذا كانت الرقعة الزمنية فى الثلاثية تتسع ، فإنها عند جلزوردى تتقلص . وإذا كانت الثغرات الزمنية فى الثلاثية تظل ثابتة ، فإنها تتسع عند جلزوردى . وتذهب إلى أن نجيب محفوظ فى الثلاثية كان حريصاً على أن تكون الفترة الزمنية التى تغطيها الفصول محدودة فى بضع ساعات . وقلَّما تتجاوز إطار اليوم الواحد . وأن نجيب محفوظ يلتزم الزمن الواحد ، والمكان الواحد ، والحدث الواحد ، فى النص الواحد .

وإذا خرج نجيب محفوظ من هذا الإطار الضيق فإنه يستخدم نوعاً من التلخيص يدل على الرتابة والتكرار . وللتلخيص فى الرواية الواقعية وظيفة أساسية ، هى التقديم للمشاهد والربط بينها ، حيث يقدم الروائى موقفاً عاماً فى تلخيص ، ثم ينتقل منه إلى موقف خاص

يقـدمـه فى مشهـد ، وهذا المشهد يمثل عادة ذروة . وقد حدد هذا التوظيف للتلخيص والمشهد حركة الرواية الواقعية . بل إن التكرار فى بعض المقاطع داخل بناء الثلاثية له وظيفة خاصة ، هى تجسيد الاحساس بالاستمرارية والديمومة .

ويأتى الفصل الثانى خاصاً بدراسة تحليلية نقدية مقارنة ، لبناء المكان الروائى فى ثلاثية نجيب محفـوظ . فتتعـرض الـدراسة لأهمية المكان فى البناء الروائى . والأساليب المختلفة التى اتبعها الروائيون فى تجسيد المكان . واعتبرت الدراسة أن « الوصف » هو أهم هذه الأساليب . لذا فإنها بدأت بتعـريفـه ، وبتحديد وظيفته ، وعلاقته بالسرد . بعدها تناولت الباحثة تقنية الوصف عند نجيب محفوظ فى الثلاثية . وتذهب الباحثة إلى أن نجيب محفوظ لا يحفل بالوصف التحليلى المركب للأشياء ، كما لاحظت فى شجرة الوصف عند ريكاردو . أو كما ظهر لها فى وصف فلوبير قبعة شارل بوفارى . فالوصف عند نجيب محفوظ هيكلى - كما تسميه . إذ يكتفى بتسمية الأشياء دون تجزئتها إلى مقوماتها وسماتها . فالأشياء تذكر دون أن توصف ، أو أن يكون الوصف عاماً فى غير تفصيل .

ثم تقـوم البـاحثـة بعملية إحصـائية تتبعية ، تحصى فيهـا « الألوان » فى المقاطع الوصفية ، « والخامات » المستخدمة فى صنع الأشياء ، و « الأشكال » ، و « المفردات » المستخـدمـة فى وصف الحجـرات فى الثـلاثية . وتتنـاول بالتفصيل ظهـور الأثـاث ، والمأكولات ، والمشروبات ، وما يصاحبها من أدوات المائدة ، وطقوس الاحتفالات التى تقدم فيها المأكولات والصور الوصفية للطبيعة . وهى فى كل كانت تتوسل بالمقارنة ، دون أن تغفلها أبداً : بين نجيب محفوظ وبلزاك وفلوبير وجلزورذى . كما استعانت بالأشكال التوضيحية ، والجداول ، والرموز . وأثناء المقارنة نجدها تثبت النص الفرنسى ، أو تقوم هى بالترجمة عن النص الأصلى .

فى الفصل الثالث تدرس الباحثة (بناء المنظور الروائى) فتقدم لذلك بمقدمة نظرية تناقش فيها القص كظاهرة لغوية يقوم على علاقة توصيل ، بين متكلم ومستمع ، بين راو ومتلق . لكنـه يتميز بنـوع من التعقيد ، يأتى من تعـدد المستويات . فالراوى أسلوب صياغـة ، أو بنية من بنيات القص ، شأنـه شأن الشخصية ، والزمان ، والمكان ، وهو أسلوب تقديم المادة القصصية . إنه قناع من الأقنعة العديدة التى يتستر الراوى وراءها لتقديم عمله . ثم تتبنى الباحثة تقسيم الناقد الروسى « بوريس أوسبنسكى » الذى ميز بين مستويات المنظور فى البناء القصصى : المستوى الايديولوجى ، والمستوى النفسى ، ومستوى الزمان والمكان ، والمستوى التعبيرى . وأخذت فى دراسة الثلاثية من هذه الزوايا .

وفيما يتصل بالمنظور الايديولوجى تصرح الباحثة بأنها ( تنظر إلى العمل الأدبى ككائن له استقلاله عن مؤلفه وتحرص على عدم الخلط بينهما . ويجب أن ينسب المنظور الايديولوجى

هنا إلى العمل نفسه لا إلى المؤلف سواء وافقه فى الواقع أم خالفه ) ١٣٦ . وهى هنا تتفق مع أوسبنسكى . وعندما تطبق ذلك على الثلاثية تجد أنها عمل متعدد الأصوات . وأوضح السمات التى تظهر هذا التعدد هو امتناع الراوى عن إصدار الأحكام العامة المنفصلة عن منظور الشخصيات الايديولوجية . ويمكنها أن تقف مستقلة عن النص ـ إذا انسلخت عنه ـ محتفظة بدلالة مطلقة . والثلاثية كذلك تختلف عن تقاليد الرواية الواقعية . وبخاصة تلك الروايات التى تقارن الباحثة بينها وبين الثلاثية . مثل ( أوجينى جرانديه ) لبلزاك ، و ( الفورسايت ساجا ) لجلزورذى .

وبعد إحصاءات عن الحدث المحورى ، وعدد الأشخاص ، واتجاه الرؤية الموضوعية ، ومساهمة الرؤية الذاتية ، ونوعية المونولوج الداخلى ، وهو ما استغرق ثمانى صفحات ، وبعد تصنيف للمنظور النفسى ـ كمستوى من مستويات الصياغة ـ إلى منظور موضوعى خارجى ومنظور موضوعى داخلى ، ومنظور ذاتى خارجى ، ومنظور ذاتى داخلى . تنتهى الباحثة إلى أن نجيب محفوظ يستخدم المنظور الموضوعى والذاتى على التوالى والتداخل فى جميع أجزاء الثلاثية . وتبين لها أنه فى ذلك يحذو حذو الروائيين المحدثين . بل إنه أتقن بناءه أفضل اتقان . وقد قامت بتحليل تفصيلى دقيق لبناء المنظور فى الثلاثية ، وحللت كل الفصول لمعرفة طبيعة هذا المنظور .

هذه هى المحاور الأساسية التى دارت فى فلكها فصول الكتاب ـ الرسالة . لم تشأ الباحثة أن تسميها أبواباً . ولم ترغب فى تفصيل الأبواب إلى فصول . والفصول إلى موضوعات ، والموضوعات إلى جزئيات ، وهكذا تكديساً لعدد الصفحات ، وتكراراً للفكرة ، وحشداً للمادة . إنها كانت واعية بما بين يديها من مادة . مدركة لأهمية المصادر . متفهمة لطبيعة الموضوع . محددة هدفها ومنهجها . ومن ثم كان تعاملها مع العناصر الرئيسية ، والمفردات ، والأرقام ، والاحصاءات ، تعاملاً مباشراً وحذراً ودقيقاً .

واتخذت الباحثة ـ العالمة فى معمل « الثلاثية » أدوات وعينات ، ووسائل ، ونماذج مادية لتُقَوِّم فى النهاية تجربة مكتملة ، مضمونة النتائج المعملية العلمية . ذلك أن هذه الدراسة ليست إلّا تجربة معملية . وأظن أن قراءة هذا الكتاب النقدى المعملى ، تحتاج إلى جهد عقلى ، ووقت مطول ، وتأمل عميق ، وثقافة شاملة . فما بالنا بالباحثة . إذ بذلت قصارى ما يمكن أن يمنحه باحث لموضوع بحث . ويبدو أنها تفرغت له تفرغاً تاماً كى تقدمه على النحو الذى جاء به .

ولا يملك الناقد لهذا الكتاب إلّا أن يطالب أساتذة الجامعة بضرورة الاهتمام بما يقدم تحت إشرافهم وبتوجيههم ، وبحتمية اختيار زوايا البحث والدرس بل بالاجتهاد الصحيح

بقصد تقديم خدمة علمية حقيقية . وليس شهادة تحفظ فى ملف خدمة الدارس أو الباحث !

إن مثل هذه الدراسة تفيد فى فهم طبيعة العلاقة الفنية بين ثلاثية نجيب محفوظ ونظائرها فى الأدب الفرنسى والإنجليزى . وفى تلمس البناء الهندسى الداخلى ، لمجموعة علاقات داخلية ، تشكل منها النص الروائى . وهنا يكمن دور الباحث المثقف ، الحريص على الاستنباط والاستكشاف . وهى أيضاً تفيد على مستوى تجسيد قيمة الثلاثية كعمل فنى . وترفع من درجة الأديب . بعيداً عن تلك الكتابات المصاحبة ، الزاعقة ، التى يتوهم أصحابها أنها تعمل على رواج بضاعة الأدباء . وسرعان ما يكتشف القارىء الواعى أنها مجرد ردود أفعال عصبية ، لا تحدث إلَّا تأثيراً عكسياً .

لكن التعامل الهادىء مع النص الأدبى من خلال رؤية واعية ، ومنهج دقيق ، وأناة ، يؤتى ثماراً طيبة بعد فترة قد تطول ، لكنها ثمار ستظل ناضجة صحية . على هذا النحو كانت دراسة الثلاثية دراسة مقارنة . وهى فى هذا الإطار جديرة بأن يقف عندها الدارسون والمهتمون بحركة الرواية العربية المعاصرة ! وثمة تساؤل قد يبدو ساذجاً . ألا يفضى هذا الجهد العلمى ، وذلك اللون من ألوان التعامل النقدى مع النص الروائى ، إلى الاحساس - ربما الخاطىء - بأن نجيب محفوظ ليس إلَّا صانعاً ماهراً ، وعقلانياً حذقاً ؟ ! فنحن لم نر إلَّا إحصاءات وتتبعاً أميناً لهذه النمنمة المنضبطة التى اجتهد نجيب محفوظ فى تشكيلها ، وفى إظهارها على النحو الذى حرصت الدراسة على إبرازه . وكأنه آلة وليس بشرا إنسانياً ، منفعلاً ومتفاعلاً ، متأثراً ومؤثراً . أو كأنه ليس فناناً مبدعاً مبتكرا توسل بالخيال والصورة والرمز والايحاء والتضمين والاشارة والتلميح .

أعتقد أن الدراسة أغفلت هذين الجانبين : كونه انساناً يعيش زماناً بعينه . وما كل ما حفلت الدراسة بعنصر الزمن : نفسياً أو تاريخياً ، خارجياً أو داخلياً ، له ظروفه وملابساته وأحداثه ومؤثراته على الفرد والجماعة معاً . وكونه فناناً ، يتعامل مع الانسان : عاطفة وانفعالات وخواطر وخيال وأحلام وواقع . وما أظن الباحثة إلَّا رادة بأنه لو لم يكن فناناً ما قدم لنا هذا العمل الهندسى الجيد ، وما استحق منها أن تدرسه . وما أظن أنى من السذاجة حتى يغيب عنى مثل هذا الرد .

الصنعة وحدها كانت مثار الاهتمام . التركيب الخالى من الإحساس كان دافعاً إلى البحث عن أسبابه . البناء الهندسى المحكم كان وراء الانبهار والمقارنة . الخرسانة المسلحة وحدها كانت طاغية .

ورغم أن الباحثة وعدت بأنها سوف تأخذ بعين الاعتبار الإطار الاجتماعى والاقتصادى والتاريخى فى دراسة الأدب المقارن ، فإننا افتقدنا صورة المجتمع تماماً .

وانعكـاس حركة المجتمع على الشخصيات ، والزمن الروائى ، والبناء المكانى ـ عبقرية المكـان واستفـادة نجيب محفوظ بجغرافيته وتشكيله المادى والتاريخى والنفسى الخارجى ـ وارتباط ذلك بالنص الروائى فى بنائه للمكان . ومفردات البناء اللغوى المستخدمة لتجسيد المكان وتصويره . وهل هى نتاج استخدام يومى للشخصيات فى الواقع أم لا ؟ هل هى طرح الواقع الاجتماعى والمعيشى ، وافراز التعامل الحى مع عناصر المكان أم إنها ابتكار الكاتب ، ونحته للغة خاصة ، تعبر عن المكان ، كما كانت له لغة خاصة تدل على الزمن بمستوياته التى أفاضت فيها الباحثة .

لم تشر الباحثة ـ ولو عرضاً ـ إلى إمكان الاستعانة بمنهجها التحليلى المقارن البنائى النقـدى فى دراسة نصوص روائية أخرى ( موسم الهجرة إلى الشمال ـ الحرام ـ الأرض ـ زينب والعرش ـ الجنة والملعون ـ ريم تصبغ شعرها ـ التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ . . و . . و . . ) أم أن مادة الثلاثية وحدها هى التى تسمح بأن يقف عندها هذا المنهج ، نظراً لطولها ، ولوجود نظائر لها فى الأدب الأوربى بعامة ، والفرنسى منه بخاصة ؟

كم كنت أتمنى لو أن الباحثة تنبهت إلى دلالات أسماء الشخصيات فى الثلاثية . وتركيبها ولماذا كانت هذه الأسماء بالذات دون غيرها ؟ ليس من شك فى أن نجيب محفوظ اختار أسماء شخصيات الثلاثية بشكل متعمد مقصود . وهو قصد كانت دراسته لازمة لمن يلتزم بالمنهج البنائى . وإذا كانت الباحثة تستهدف « المقارنة » أولاً وقبل كل شىء ، فلم لم يخطر على بالها مقارنة الثلاثية ـ فنياً وبنائياً ـ بأعمال نجيب محفوظ السابقة واللاحقة ؟ !

تقول الباحثة فى صفحة ٢١ : ( ومع العناية التى حظيت بها أعمال نجيب محفوظ من نقاد الأدب العربى الحديث ومؤرخيه إلا أنها لم تدرس من ناحية تحليل بنيتها أو مقارنة تقنياتهـا بتقنيات الرواية الغربية ) . وكان الأمر ـ علمياً ـ يستلزم مجرد الاشارة إلى هؤلاء الذين سبقوا إلى دراسة نجيب محفوظ ، ومناهجهم ، ورأى الباحثة فى جوانب القوة عندهـم أو جوانب القصور .

ورغم ما لاحظناه من دقة البحث ، والصرامة فى اختيار الكلمات ، وتحديد الفقر فى كل صفحـة ، فإنا نجد الباحثة تكرر الفكرة الواحدة مرة ومرة . وأحياناً تستخدم نفس المصـطلحـات مثـل حديثهـا عن التلخيص والمشهـد ، وتعريف كل ، وعلاقته بالإطار الزمنى . نجد أنه صيغ ثلاث مرات وربما أكثر . فى حين أن الفكرة واحدة والنص مفهوم ( ٦٥ ، ٥٦ ، ٦٠ ، ٦٤ ) .

فى صفحـة ١٥٨ تقول : ( ومما يؤكد وحدة المنظور النفسى والمنظور على مستوى الزمان والمكان ويقوى الحضور فى الثلاثية ، بعض الظواهر اللغوية التى لاحظناها بهذا

الصـدد ) . أين ومتى ؟ وكيف ؟ ! . إن الظواهر اللغوية تحتاج فى الدراسة البنائية إلى بحث معمق ، وليس إشارة خاطفة أو إشارتين . نصوص من الرواية تثبت الظواهر . تفسير لغوى ودلالى . . إحصاء للمفردات والكلمات والألفاظ . . جهد جهيد فى هذا الجانب .

كذلك فإن الحديث عن المنظور على المستوى التعبيرى ، كان فى حاجة إلى وقفة أطول واستشهادات أكثر ، وتحليل أعمق ، لأهميته فى النظر إلى البناء القصصى كبناء يعتمد على عناصر جد مهمة ، يقف فى مقدمتها « اللغة » ودورها فى المستوى التعبيرى .

ولقد سبق أن أشرنا إلى أن الباحثة قلّما كانت تعتمد على مراجع عربية . ومع ذلك فإنا نلاحظ أنها صدرت ثبت المصادر والمراجع صفحة ١٦٩ بقائمة للمراجع العربية وذكرت ستاً وثلاثين مرجعاً . بعضها لا يتصل بنجيب محفوظ من ناحية ، وبفن الرواية من ناحية أخرى . مثل كتاب ( القصة القصيرة نظرياً وتطبيقياً ) للأستاذ يوسف الشارونى . و( نماذج من الرواية المصرية ) له أيضاً . وغيرهما من كتب الأستاذ الشارونى التى كانت مقالات خاطفة وسريعة ، لا منهج لها ، ولا فكر فيها ولا نظرية . وكتاب الدكتور الطاهر مكى ( القصة القصيرة دراسة ومختارات ) لا علاقة له بالموضوع ، ولم تفد منه الباحثة . وكتاب الدكتور رشدى حسن ( أثر المقاومة فى نشأة القصة المصرية الحديثة ) وكتاب الدكتور محمد يوسف نجم ( القصة فى الأدب العربى ١٨٧٠-١٩١٤ ) .

والباحثة تختلف مع كل هؤلاء منهجاً وفكراً . وطبيعة الموضوع المدروس تختلف . ويكون التساؤل : لماذا أغفلت غير هذه المراجع مما يعتد به فى نفس المجال ؟

مسألة أخرى أرجو أن تكون متعلقة بالطباعة . ذلك أن الباحثة أثبتت تحت عنوان ( المـراجـع الأجنبية المترجمة ) كتاب ( النحو الوافى ) للأستاذ عباس حسن ، و( رأى فى المقامات ) لعبد الرحمن يافى ، و( أسرار البلاغة ) للجرجانى ، و( تطور الرواية العربية الحـديثـة ) و( الروائى والأرض ) لعبد المحسن طه بدر ، و( التفسير النفسى للأدب ) للدكتـور عز الـدين إسماعيل ، و( فى الرواية العربية ) لفاروق خورشيد و( عشرة أدباء يتحدثون ) لفؤاد دوارة ( ١٧٢-١٧٣ ) . هل هذه مراجع أجنبية مترجمة . إنها فعلاً خطأ مطبعى .

وفى هذا الصدد فإن الملاحظ أن الأخطاء اللغوية كثيرة . والكلمات الأجنبية مكتوبة بشكل غير مستقيم ، مما يدل على أن قلم الباحثة لم يعمل عند اعداد التجارب الطباعية . فالكتاب جيد . لكنه لم يراجع . ولولا الثقة فى معرفة الباحثة باللغات العربية والفرنسية والانجليزية ، لكان لنا موقف مختلف ، ولذكرنا أعداداً واضحة وملموسة ، من الأخطاء اللغوية والكتابية والنحوية .

ويبقى أنها دراسة متميزة . غير مقلدة . تحمل رؤية علمية واضحة . تجيد التعامل مع المصادر الأجنبية . تتسم بالأمانة العلمية ، والصبر الشديد فى النظر إلى النص الروائى . لم يتسرب إليها جانب واحد من جوانب الضعف التى أشرنا إليها عند حديثنا عن الرسائل التى تناولت نجيب محفوظ أولاً ، وتلك التى تعرضت لفن الرواية العربية فى مصر ثانياً .

## - ١٢ -

# عيونى الليلة لا تعطى دمعا

هذه هى المجموعة القصصية الأولى للكاتبة السودانية زينب الكردى . وقد صدرت سنة ١٩٨٥ عن دار العربى للنشر والتوزيع بالقاهرة . وصاحبة المجموعة ـ كما تقول كلمات الغلاف ـ مارست العمل الصحفى بالكويت منذ عام ١٩٦٨ فى صحف ومجلات متنوعة : « سيدتى » ، « حياتنـا » ، « السياسة » ، « القبس » . كما تنشر لها صحيفة « الوطن » رواية مسلسلة بعنوان : « لحظة مواجهة » . وهى الآن تعمل مندوبة لمجلتى « سيدتى » و « المجلة » ، وصحيفة « الشرق الأوسط » . ولعل هذا هو السر فى أن المجموعة تبدو كما لو أنها صادرة عن كاتبة متمرسة ، سبق لها أن قدمت تجارب ومحاولات فى الكتابة . إذ إن قارىء هذه المجموعة يفاجأ بما يكمن وراءها من وعى فنى ووعى اجتماعى فى آن معاً .

فليس ثمة عيوب صارخة من حيث البناء الفنى للقصة القصيرة . وليس ثمة خلل فى زاوية الرؤية التى تنظر منها الكاتبة إلى الإنسان ، والأشياء ، والأمور ، والمواقف . وهى سمات قد يلاحظها الناقد ـ عادة ـ فى القصص التى تقدم نفسها إلى الجمهور القارىء لأول مرة . إن الأمر هنا مختلف تماماً . وكأن المجموعة سبقتها مجموعات ومجموعات .

هناك وحدة فنية وموضوعية وشعورية تهيمن على معظم قصص المجموعة . والكاتبة تبدو حريصة على أن تقدم « الشخصية » فى موقف بعينه . وفى زمان محدد . وفى مكان واحد لا يتغير . وفى لحظة شعورية معينة . « فى اتجاه الشجرة » ، « فى مواجهة الحائط » ، « مثلكم يتأرجح قلبى فى الليل » ، « عيونى الليلة لا تعطى دمعاً » .

و « الشخصية المحورية » فى هذه المجموعة ، من خلال معظم قصصها القصيرة ، تكـون ـ دائماً ـ فى مواجهة شىء ما : حائط ، سلطة روحية ، سلطة سياسية ، قيود اجتماعية ، حواجز نفسية . هنـاك مجموعة كاملة ومتحدة من السدود والحواجز الصلبة المنيعة . تكون ـ باستمرار ـ فى مواجهة الشخصية . وتتجسد الشخصية غالباً فى شخص امرأة . وهـذه القيود تمثل حصاراً خانقاً يحيط بالبطلة ويطاردها ويجثم على أنفاسها أينما كانت ، وفى كل لحظة ، وفى كل موقف . وهى لا تملك إزاءها إلا الرفض أو الصراخ « فى اتجاه الشجرة » . رفض كل شىء . النفاق . الرياء الاجتماعى . الإعلام غير الصادق .

والكـاتبـة تؤمن ـ من خلال القصص ـ بأن الهـروب لا قيمة له . السلب لم يعد يجدى . حتى الصراخ لا فائدة منه . ففى قصة « فى مواجهة الحائط » هناك حزن دفين ، لكن القوة تنتصر فى النهاية . إذ سرعان ما يتحطم الحائط بهدوء إثباتاً للقدرة والأصالة .

وتبدو المقاومة شديدة العنف والتدمير فى قصة « مثلكم يتأرجح قلبى فى الليل » . رغم ضياع الحلم ، وفقـدان الأمـل فى الغـد ، والمستقبـل ، ورغم الـذبـائـح والجراح والسكـاكـين . . ( يضيع الحب منى وأتابع . . يتلاشى الحلم . . أتابع . . أتوه أنا من نفسى . . وأتابع . . أتألم حتى العظم أندهش . . يغدر بى . . أذبح . . يغتصب عمرى كله . . وأتابع . . كل ما يواجهنى يدخلنى ويتجمد ) .

كذلك فإن المقاومة تتجسد بشكل واقعى صادق فى قصة ( المهم ) . وهى مواجهة واقعية مع الآخرين . فيها تعرية للزيف والنفاق الذى يملأ الحياة الفنية والصحفية . . كما أن الشخصية المحـورية هى شخصية امـرأة لا تسير فى الموكب ، ولا يجرفها تيار الكتابة الكـاذبة ، وتزييف الحقائق والتمويه على القراء أو المتلقين . ورغم حاجتها الشديدة إلى العمل ، فإنها تقاوم مقاومة شاقة حتى تقف ضد التيار الفاسد السيىء .

وتكشف قصة ( بالمندار ) عن أن الكاتبة تجيد ادارة الصراع الدرامى بشكل جيد . كما تملك القدرة على تحريك الشخصيات تحريكاً واقعياً حافلاً بالانفعالات والأحاسيس . وهى لا تسرف فى الواقعية الساذجة السطحية ، بقدر ما تمزج بين الواقع والرمز . بين الفكر والعـاطفـة . بين الروح والمادة . كما أن الحوار فى هذه القصة حوار منطقى ، ومعبر عن الأبعاد الاجتماعية والنفسية والاقتصادية للشخصيات .

وإذا كانت قصص المجموعة تسلّط الضوء قوياً على شخصية محورية واحدة ، فإن الكـاتبة فى هذه القصة بالذات تحفل بالمجموع من خلال شخصية واحدة . وفى موقف واحد . ومكان واحد . وهنا تكمن سيطرة شخصية الكاتبة على الشخصيات الثانوية وغير الثانوية . إذ إنها توجد لكل شخصية دوراً ، وهدفاً ، ورؤية لا تنفصل عن الرؤية العامة فى القصة . هناك الضابط والخفير سويلم فضلاً عن مبروكة وبيومى .

إنها فى هذه القصة تستهدف تقديم القرية ككل : حاضراً وماضياً ومستقبلاً ، من خلال أجيال متصارعة الفكر والمصالح والأحلام . وهى تنتقد رغبة النزوح من القرية إلى حيث المدينة . ذلك الهاجس الذى يسيطر على عقول الشباب . فالأرض لم تعد هى الحلم والمستقبل . وإنما « التجارة » فى المدينة والاستثمار بلا رأس مال أصبحا هما كل شىء . وهنا يدور الصراع بين بيومى وأمـه مبروكـة . وينتهى الصراع بأن يقتل الابن أمه على مرأى ومسمع من الجميع ، ويقتل معها آخرين .

الكاتبة تعرف ماذا تريد أن تقول من وراء هذه القصة . بمثل ذلك الذى قالته من خلال القصص الأخرى . وقد استخدمت عناصر واقعية ، ومفردات من الواقع ، وشخصيات واقعية ، أضفت عليها ظلالاً تراجيدية . كما التقطت كلماتها من واقع الحياة فى القرية المصرية .

ولا يملك الناقد لهذه المجموعة إلاَّ أن يشير إلى لغتها . فكثيراً ما يلتقط الناقد أخطاء لغوية ونحوية لا تغتفر فى القصص الأولى للكتاب الجدد . لكن الكاتبة تملك لغتها ، وتعرف أنها الأداة الفنية التى إنْ أُحسن استخدامها استطاعت توصيل فكرتها وانطباعها ، وكذا إحداث الأثر النفسى فى القارىء .

هناك موسيقى داخلية تسرى فى كل فقرة من فقر القصة الواحدة . وكل فقرة تسلم إلى الفقرة التالية لها ، وهكذا حتى يكتمل النغم . إنها تحتفظ بمستوى لغوى لا يوغل فى التعقيد ، ولكنه معبر ، سهل التعبير عمّا تريد . والصور عندها مشحونة بالدلالة رغم ما قد توحى به كلماتها من عادية . هى ليست ساذجة ولا مبتذلة ، ولكنها دالة صادقة .

كما أن عناوين القصص ذكية ، موحية ، فيها شاعرية ، « مثلكم يتأرجح قلبى فى الليل » ، « عيونى الليلة لا تعطى دمعاً » وهكذا .

ولا يفوتنا أن نشير إلى سمة الحزن الغالبة على قصص المجموعة . لعلها ناجمة عن احساس الكاتبة بأن لا أمل فى الغد . لأن اليوم قاهر وقاس .

ولا تنسى الكاتبة أنها امرأة . إذ راحت تستبطن مشاعر المرأة استبطاناً حقيقياً . وقدمتها فى مواقف متنوعة ، ومتناقضة . وهى مواقف نفسية فى معظم الأحيان : محبة ، غيورة ، زوجة ، صديقة . الغيرة المدمرة مع الكرامة المجروحة . الاقبال الشديد والاحجام المتردد . الحب العظيم والرغبة فى الابتعاد الطويل . ومع أنها اقتربت اقتراباً شديداً من الانفعالات الداخلية للمرأة ، فإنها لم تصخب ولم تزعق ولم تفتعل . وما أكثر المواقف التى جسدتها فى مواجهة الرجل .

وثمة مفردات لا تصدر إلاَّ عن كاتبة ـ امرأة ، أحسنت الكاتبة صياغتها . مثل : « تنفلت حواسى منهما معاً » . « أنسحب داخلى » . « افتش داخلى عن علامة » . « شممت فى الكلمات رائحة الحب القديم » . « أصبح يشكل تفاصيل التفاصيل فى أفكارى وعواطفى » . « طفت بعينى بين الملامح التى لم أنس تفاصيلها » . « ردمت فتحة اللاوعى وغادرت أطلالى » . « تكومت فوق فراشى » . « أكره أن أكون دودة فى مستنقع » . « كنت أندس فى فراشى » ، « وأنا أدفن وجهى فى الوسادة » . « وكأننى أنزلق

فى كيس فضفاض من الساتان » . « انسحبت بحواسى من بينهم » . « عندما بربشت عينى فى الصباح » . ورغم ذلك فإنا نشير إلى ضعف فى البناء الفنى ، تسلل إلى بعض القصص . مثل قصة ( رغبة أخيرة ) . حرصت الكاتبة على أن تنوع فى لغة السرد ، وأن تستخدم الفلاش باك ، والحديث النفسى الداخلى ، لكنها أسرفت فى تفاصيل لا علاقة لها بالبناء ، فجاءت القصة طويلة بلا داع فنى . وكان من الممكن تكثيف الموقف الرئيسى فى القصة ، فى اللحظة التى واجهت الأم فيها ابنتها عند ارتداء فستان الزفاف . بعيداً عما يحول دون إحداث الانطباع المطلوب .

كذلك الحال بالنسبة لقصة ( الجني ) . إنها قصة جيدة من حيث الفكرة ، والصراع ، لكن البناء الفنى فيها يختل بوجود عشر صفحات من الممكن أن تختصر فى صفحة واحدة ( ٧١ : ٨٠ ) . والكاتبة فى هذه الصفحات تتحدث حديثاً غير فنى عن مجموعة علاقات لا داعى لها فيما يتصل اتصالاً وثيقاً بوحدة القصة . أيًّا ما كان الأمر فإن هذه الملاحظات لا تقلل من العناصر الايجابية التى أشرنا إليها . وهذه المآخذ تعد قليلة إذا ما قورنت بالتجارب الأولى للكتاب . فالكاتبة تعرف أصول الكتابة فى هذا الفن . وتنطلق من رؤية واضحة . وتدرك واقعها العربى العام بجوانبه المختلفة . وهى تجمع فى قصصها بين الموضوعية والذاتية ، وتحرص على التوفيق بينهما !

# - ١٣ -

## هذه المجموعة القصصية

ليست هذه هى أول مرة يلتقى فيها الكاتب أحمد محمد حميدة بالقارىء . وإن كنت أعتقد أنه بامكاننا أن ندعى أن هذه هى المرة الأولى الحقيقية التى تحظى فيها مجموعة قصصية له ، بوسيلة للنشر قد تتيح له فرصة الذيوع والانتشار بين الجمهرة القارئة ، من خلال سلسلة دورية منتظمة .

فقد سبق له أن أصدر ضمن مطبوعات القصة التى تصدرها مديرية الثقافة بالاسكندرية أربع مجموعات قصصية هى : « النبش فى الذاكرة » و« الهجرة إلى الأرض » و« التائهون » ، ورواية بعنوان : « الليل والأصوات » . وهى أعمال ـ بحكم العدد المطبوع منها ، ووسيلة الطباعة الماستر وأدوات التوزيع ـ لم تحظ بما تستأهله من تقويم ومتابعة ، كما أنها لم تلق رواجاً لدى القارىء العام الذى يتوجه إليه الأديب بكلمته أولاً وقبل كل شىء . مما يدفعنى إلى ضرورة المطالبة بطبعها مرة أخرى ، وما قد يستلزمه ذلك من إعادة نظر فيها ، وما شابه ذلك .

ثم ما لبث المجلس الأعلى للثقافة أن أصدر له فى عام ١٩٨٣ مجموعة قصصية بعنوان : « الليل والأصوات » . لا أظن أنها كانت ـ هى الأخرى ـ سعيدة الحظ ، بحكم العوامل السابقة التى أشرت إليها .

وتضم المجموعة التى بين أيدينا ـ الآن ـ عشر قصص هى : وفاء القيظ ١٩٨٢ ـ الصندوق ١٩٨٤ ـ حاملة الصاج ١٩٨٤ ـ البنت والمربعات ١٩٨٤ ـ ركن بعيد من العالم ١٩٨٥ ـ مقتل العريف أبو الشوارب ١٩٨٦ ـ صديقى ذلك البعيد ١٩٨٤ ـ شوارع تنام من العاشرة ـ مسألة التفاح ١٩٨٥ ـ حمالو الخشب ١٩٨٤ . وفى حرص الكاتب على تدوين تاريخ كتابة كل قصة دليل على أنه اختار نماذج من كتاباته الأخيرة فى منتصف الثمانينيات . وفيه إشارة إلى المناخ الذى كتبت فيه كل قصة ، والظروف التى أحاطت بها . وهى أمور يدركها الناقد دون إفصاح الكاتب عنها .

ولعل قارىء الثمانينيات لن يختلف مع مضمون قصص هذه المجموعة ، ولا مع القضايا التى أثارتها ، ولا مع الموضوعات التى تناولتها . فالكاتب جاد فى أن يكون « واقعياً » معايشاً لقضايا الناس ، متلمساً أسباب مشكلاتهم اليومية الطاحنة ، مجسداً التناقضات الاقتصادية والاجتماعية الصارخة ، مبرزاً تلك القوى التى تنخر فى عظام المجتمع كالسوس ، منحازاً إلى تلك القوى المطحونة التى تئن تحت وطأة الضغوط المادية والأخلاقية الصارمة ، رافضاً كل صور الاستغلال ، والقهر ، والسلب ، والإثراء الفاحش الذى يستند إلى أسس غير إنسانية ، وغير وطنية ، وغير أخلاقية . لسنا ـ إذن ـ أمام كاتب رومانسى حالم ، يتناول مسائل الحب ، والموضوعات الخاصة بالقلب والمحبين العاشقين . كما أننا لسنا إزاء كاتب يكتب للتسلية والترفيه ودغدغة المشاعر وتملق الغرائز . ومن ثم فإنا لن نظفر لديه بشخصيات تنتمى إلى الطبقة الارستقراطية أو البورجوازية الجديدة أو مالف لفها . ولكنا سوف نعيش مع الخادمة الصغيرة التى تئن بحملها ( حاملة الصاج ) ، وابنة البواب التى تلعب أمام البيت فتمنع بالقوة ( البنت والمربعات ) والشاب الباحث عن مسكن ليتزوج فلا يظفر إلاَّ بالقيظ وصهد الأسفلت والنيران اللاهبة ( وفاء القيظ ) ، والموظف الفقير البسيط الذى يتهم بسرقة صندوق من الورق كان يتهيأ ليتخذه فرشاً ينام عليه هو وزوجه وأولاده ( الصندوق ) والشرطى الذى يحتال عليه الهازئون من اللاهين العابثين سخرية من شاربه ( مقتل العريف أبو الشوارب ) أو ذلك الحلم الذى لا يتحقق لخادمة شابة تنتظر زوجاً ( ركن بعيد من العالم ) .

إن الشخصيات التى انتقاها ، والمواقف التى اختارها ، تؤكد ـ جميعاً ـ أنه كاتب يعيش واقعه الاجتماعى والإنسانى ، ويعرف دوره جيداً ، ليس على مستوى إقليمه فحسب ، ولكن على مستوى المجتمع المصرى كله . ذلك أنه واحد من أبناء الاسكندرية الذين يجتهدون فى أن يكون لهم دور فى حركة الأدب والفن فى مجتمعنا . ومن ثم فإنا نلاحظ أنه لا ظل للاسكندرية فى هذه المجموعة القصصية . اللهم إلاَّ ذكر أسماء بعض الأماكن فى قصة أو فى قصتين . كما أن قصة ( حمالو الخشب ) تدور فى الجمرك والميناء بالاسكندرية . وهى ظواهر لا تنفى أنه يكتب عن قضايا انسانية واجتماعية تهم الانسان المصرى المأزوم ، المطحون ، فى مختلف المواقع والأقاليم ، وفى المستوى الاجتماعى الذى طال حرمانه ، وما يزال يطحن فى كل لحظة وفى كل حين !

وفى معظم القصص التى تضمها هذه المجموعة نجد الكاتب حريصاً على تجسيد مواجهة من نوع ما ، بين من ينتمون إلى الفئات الدنيا ، وأولئك الذين تسببوا فى حرمانهم ، أو فى ظلمهم ، لإبراز نوع العلاقة بين الطبقات الاجتماعية ، والقيم الأخلاقية

التى أصبحت سائدة ، والسر الكامن وراء انتشار التفسخ الاجتماعى والانهيار الأخلاقى وعدم التماسك بين عناصر البنية الاجتماعية .

وأحياناً تكون هذه المواجهة بين من ينتمون إلى فئة واحدة مستغلة ( حمالو الخشب ) . عندئذ يكون الصراع متكافئاً ، وتكون النتيجة مدمرة للجميع . ولعل هذا هو الذى يقصده الكاتب . فى حين أن الصراع فى ( الصندوق ) و ( البنت والمربعات ) و ( مسألة التفاح ) بين قوتين غير متكافئتين . لذا فإن النتيجة النهائية تأتى فى صالح الأقوى مادياً ووظيفياً واجتماعياً .

ففى ( الصندوق ) يدور الصراع بين الذين يسرقون كل شىء فى المؤسسة الكبيرة ، بدءاً من المدير ، وانتهاء بالسائق والشاويش ، وبين « الساعى » ببدلته الزرقاء وطاقيته الصفراء والحذاء العسكرى القديم . وقد وجهوا إليه تهمة سرقة صندوق فارغ من الورق . وهو ما يلقى ـ عادة ـ ضمن الأشياء المهملة ، لعدم استخدامه ، ولكثرة الصناديق الورقية . والساعى يسكن فى كوخ صغير يضم الزوجة والأولاد . يعيشون واقعاً قاسياً لا يسمح بسرقة ، ولا يشى بتطلعات أكثر من حلمهم بأن تستمر الشمس مشرقة حتى تجف ثياب الأطفال المغسولة والمنشورة خارج الكوخ ، وحتى يلعب الأطفال خارج الكوخ حيث يكون الدفء .

والقصة قمة فى السخرية المرة من التناقضات الصارخة فى المجتمع . يسجنون لا لشىء إلَّا لأنهم أخذوا من المهملات ما قد يستدفئون به ، أوما قد يجعلون منه سنداً لحيطان أكواخهم المتهدمة . فى حين أن المدير وأتباعه يتعاونون فى إفراغ محتويات الصناديق من الآلات والمعدات لحسابهم الخاص . وعندما يخيل إليهم أن « الساعى » المسكين قد سمعهم وهم يخططون للسرقة ، أووهم يقتسمون الغنائم ؛ يوجهون إليه تهمة سرقة الصندوق الورقى الفارغ ، كى يتخلصوا منه .

وتضرب قصة ( البنت والمربعات ) على نفس الوتر . وهى من القصص الجيدة فى هذه المجموعة . تصوير جيد للتناقض الطبقى الصارخ ، الذى ينعكس فى معاملة الأطفال بعضهم للبعض الآخر . وهى تلتقط لحظة محدودة جداً فى حياة طفلة صغيرة هى ابنة بواب عمارة من العمارات . وهى تلعب أمام المبنى . بينما أمها تقوم بغسل السلالم . ويدور ثمة صراع بينها وبين طفل آخر فى نفس المرحلة من العمر . هو ابن صاحب العمارة . ثقيل الظل . متخم البدن . يشاكسها كى لا تلعب لعبتها المفضلة فى الشارع الذى يدعى الطفل أن أباه يملكه ، وأن أباها يعمل خادماً عند والده ، وأنها لا تملك شيئاً . والطفلة لا تدرى معنى لكل ما يقول . وأمه تنظر إليه من عَلٍ معجبة بما يقول وبما يفعل . وبينما

الطفلة تؤدى لعبتها يفرض نفسه ؛ فيطمس كل ما خطته لنفسها كى تلعب داخل الدوائر والمربعات المرسومة . ثم يدور حولها بدراجته . ولا يلبث أن يقتحم نصفها فيطرحها أرضاً ، فتصاب فى رأسها ؛ وبعدئذ يأتى بحذائه الكاوتشوك ليمسح ما تبقى من معالم خطوطها البيضاء التى خطتها على الأرض . وعندما تكون له الغلبة ، ويتحقق له الانتصار ، يأخذ فى إعادة التخطيط لنفسه هو ، دون مبالاة بكل ما أحدثه بالطفلة من جرح ، ولا ما تركته فعلته فى نفسيتها من آثار .

إنه المالك ابن المالك . وهى الخادمة ابنة الخادم وأمها خادمة . وبما أنه يملك البيت فانه يملك الشارع من منطلق غريب شاذ تشيعه هذه الطبقة المالكة . إذ تتصور أنها تستطيع التحكم فى كل شىء . لا تكتفى بالاذلال والاحتقار والاستغلال لغير المالكين ؛ ولكنها تتمادى فتدعى ملكية ما ليس حقاً لها . إن حلم الطفلة مشروع . والشارع عام . لكنه يزعم ملكيته هو وأبوه . إنها فوضى الاستئثار والامتلاك والاقتناص .

وقد أجاد الكاتب تصوير عالم الأطفال . واستطاع أن يقول كلمته بشكل فنى جيد ، دون خطابية أو زعيق . لذا جاءت القصة حافلة بالحيوية والحركة والتدفق . كما أن بناءها العضوى متماسك . وقد لعبت وحدة التأثير دوراً فى نقل الانطباع الموحد ، وفى دفعنا إلى التفكير فيما حولنا من تناقضات وصراعات وقوى وقيم .

وإذا كانت القوى المتصارعة فى القصتين السابقتين سافرة واضحة لا تخفى على أحد ؛ فإن القوة الطاغية فى قصة ( مسألة التفاح ) قوة غير ملموسة إن صح التعبير . أو إن شئت قلت إنها مجموعة النظم والقرارات والطبقات والفئات التى تجمعت فخلقت مجموعة من الأناسى تستطيع أن تشترى التفاح ؛ فى حين أن هناك مجموعات أخرى لا تملك القدرة على الاقتراب منه ، أو شرائه ، أو إتاحة الفرصة له كى يكون لوناً من ألوان الطعام على مائدتها ؛ ان كانت لها ـ فى الأصل ـ مائدة . فالتفاح هنا واقع مادى ورمز فنى فى آن معاً .

وقد نجحت هذه القصة فى تجسيد التناقض الاقتصادى بين القادرين مادياً وغير القادرين . وكشفت عن الانتهازيين الذين يدفعون الآخرين إلى السلب والنهب والإقدام على فعل ما يفعله البعض من أجل « التفاح » الثروة ، الكسب ، البريق . والقصة صرخة فنية جادة ضد التحدى المفروض من قبل القادرين للفقراء وغير القادرين :

( يا سيدى البائع العظيم ، لسنا من خازنى المال أو جامعيه ، ولا خاضعون نحن لفهم ما تبيع ، فلتزحف نرجوك . ببضاعتك من قمة حارتنا . والعيال العابثون فى لهوهم الملول . يرتقون ظهور العربات المركونة . والرجال المضعضعون يلهثون فى صمت ويحدقون . يبتلعون الريق . والنساء فى ظل الشرفات والرصيف يزدردون حسرة الزمن

الخائب . . . أنا لا أريد تفاحاً . . أريدك فقط أن تذهب عن الحارة ) لكن النصر يكون - فى النهاية - لتلك القوة القاهرة التى تقتحم داره وكل الدور ؛ فتفتت القيم ، وتدمر الأخلاق ، وتطمس المعالم الحقيقية للحارة ، وتبذر الزيف والانتهازية والسلبية ، وتنشر العفن والفساد . فلم تعد لأحد قدرة على الاقتحام أو التغيير أو الصمود :

( تعمق فى الحارة الليل . كانوا يلملمون بقاياهم . وهن العظام من أطراف المداخل . يتدافعون فى طوابير منتظمة . زاحفين نحو العربة . يجثون فوق السيقان يستحلبون النظر والانتظار . والبائع العظيم يلملم من قيعان الصناديق الكارتونية حبات التفاح العطن والمتبقى من النهار الفائت لبيعه لهم بربع الثمن . لمن يريد الدفع وبدون مقابل لمن لا يملك مالاً . احتشدوا بلا مال . كان فى المنتصف أفراد عائلته ، يلبسون الثياب المهترئة . يغطون وجوههم بالطرح والشالات . حين أفاق . ترك البسطة . وهبط مقرراً هدم العربة . كانوا يجثون . يتناولون الحبات ويمشون فى نظام رتيب . صامت ورهيب . تراخى فوق دهليز البيت . تأكل العيون المتوجسة منه فيه ) .

كذلك فإن قصته ( صديقى ذلك البعيد ) من القصص الجيدة فى هذه المجموعة . وفر لها الكاتب بعض عناصر القصة القصيرة الفنية . من حيث الوحدة ، والحركة ، والصراع . ولم ينس موضوعه الشاغل وهو إبراز التناقض الطبقى الصارخ . نجد كلمات البداية مرتبطة ارتباطاً عضوياً بكلمات النهاية . كما أن للعنوان دلالة اجتماعية وطبقية . إنها مواجهة بين صديقين . أحدهما يقطن فى أحد الأحياء الراقية . بينما يسكن الآخر فى حى فقير ، لا يفصله عن الحى الأول إلاَّ شارع صغير جداً . لكن زيارة كل منهما تشكل عبئاً ومعاناة . وقد عالج الكاتب موضوعه بشكل فنى ، من خلال الموقف ، والحوار المدبب ، المرتبط بالبناء العام للقصة . بحيث جعلنا الكاتب نعيش مأساة ابن الطبقة الفقيرة منذ أول لحظة حتى كلمات النهاية : ( هبطت الدرج قفزاً بحجة المشاغل . وأسرعت الخطى . أسرعت حتى إذا جاوزت الشارع الفاصل بين الحيين . خلعت جاكتتى . وسرت أتخطى مناطق الوحل بقميصى المقطوع ) .

وهنا ينبغى الإشارة إلى أن قصص هذه المجموعة تأتى فى مستويين من الناحية الفنية . هناك قصص استطاعت أن تقول رأيها فيما حولها من قضايا ومشكلات اجتماعية اقتصادية طبقية بالدرجة الأولى ، مع احتفاظها بأصول الشكل الفنى للقصة القصيرة . بمعنى أن الكاتب كان حريصا على أن يقول رأيه بفن . أن يكون واقعياً دون أن يجرى وراء الشعارات والخطب الرنانة والتعليقات السافرة الصارخة . وإنما من خلال انتقاء الموقف ، واختيار الشخصية ، وبناء الحدث ، والتأليف الذكى للعنوان ، والادارة الفنية الجيدة

للصراع ، والصياغـة الواعية للحوار ، تمكن من أن يقدم قصة قصيرة واقعية فنية جيدة شكلاً ومضموناً . وهذا ما قد يتلمسه القارىء فى قصص : « البنت والمربعات » و « حاملة الصاج » و « مقتل العريف أبو الشوارب » و « صديقى ذلك البعيد » و « مسألة التفاح » .

مع ضرورة الاشـارة إلى أنه فى قصة « حاملة الصاج » كان متأثرا بقصة « نظرة » ليوسف ادريس ضمن مجموعة ( أرخص ليالى ) . كما كان متأثراً فى قصته ( مقتل العريف أبو الشوارب ) بقصة « أبو الشوارب » للكاتب الكبير محمود تيمور ؛ مع اختلاف فى التناول والمنطلق .

أماً المستوى الثانى لقصص هذه المجموعة فإنه يضم قصصاً واقعية ، كانت رؤية الكاتب فيها واضحة ، وكان الموضوع اجتماعياً ، مما يدل دلالة قاطعة على معايشة الكاتب لقضايا الناس والواقع الاجتماعى فى الثمانينيات . لكن البناء الفنى لهذه القصص لم يكن فى مستوى المضمون الاجتماعى .

فقـد غلب الموضوع على الشكل ؛ أوغاب الشكل الفنى وتوارى خلف الموضوع الاجتماعى . ويلاحظ ذلك بوضوح فى قصص : « حمالو الخشب » و« ركن بعيد من العالم » و« شوارع تنام من العاشرة » و« وفاء القيظ » و « الصندوق » .

هناك قصص طال فيها الحوار إلى الحد الذى ألغى دوره الفنى فى البناء الهندسى للقصة ، وأضعف الحركة ، وجعل الصراع ضعيفاً فاتراً ؛ بحيث لم يعد له تأثير . قصة ( الصندوق ) تبدأ بحوار بين الساعى والشرطى ؛ ثم يطول الحوار لدرجة تكاد تسم القصة كلهـا بأنها قصة حوارية . ومعروف أن الحوار عنصر من مجموعة عناصر تشترك فى البناء الكلى ؛ وليس العنصر الوحيد . قد يكون ضرورياً لازماً فى القصة القصيرة . ومن الممكن الاستغنـاء عنه دون أن يحدث ذلك تأثيراً ملحوظاً فى القصة القصيرة . لكن أن تتحول القصة القصيرة من موقف حوارى واحد ، إلى مجموعة مواقف حوارية متكررة ؛ فإن هذا ما لا تقبله طبيعة القصة القصيرة الفنية . كان بإمكان الكاتب الاستعانة بالحوار ـ قليلاً ـ وليس كثيراً كما هو واضح فى هذه القصة .

المأخذ نفسه من الممكن أن يؤخذ على قصة ( وفاء القيظ ) التى نجد الكاتب فيها يعتمد اعتماداً كلياً على الحوار بين البطل والبطلة . لقد طال الحوار إلى الحد الذى جعل القصة تطول ؛ وتبدو فيها الحركة بطيئة . بل إن هذه القصة لو أعيدت صياغتها لكتبت فى ربع حجمها الحالى .

كذلك الحال ، فان قصة ( ركن بعيد من العالم ) طالت إلى حد ما . إذ أن الموقف فى هذه القصة ينبغى أن يكون مكثفاً ومضغوطاً . حقاً ؛ إنه ضرب على نفس الوتر . التقاط شخصية خادمة من القاع ، تحلم حلماً طبيعياً إنسانياً بأن يأتى ابن عمها المسافر ليتزوجها . وقبل ذلك كله فإنها تنتظر منه رسالة ، لذا فانها خصصت لرسالته صندوقاً . وأخذت تتابع ساعى البريد طويلاً . لكن الرسالة لا تصل ، وكذلك ابن العم .

وهو ينتقى لحظات من حياة الخادمة الشابة ؛ وأعطانا صورة كاملة عن علاقتها بأمها ، وبطفلى مخدومتها . لكن الذى ينبغى التنبه إليه هو أن الكاتب جعل القصة تبدو كما لو كانت حافلة بآلاف الأشياء والتفصيلات والجزئيات ؛ فجاءت الحركة بطيئة ؛ لدورانه الطويل حول «اللحظة» ولتكرار وصف مشاعر الانتظار والانفعالات المصاحبة ؛ مما كان القارىء قد شبع به منذ اللحظة الأولى للقصة ؛ فى كلمات البداية ؛ فإذا بالقصة تقوله أكثر من مرة .

وتعتبر قصته ( شوارع تنام من العاشرة ) هى الأخرى من القصص الطويلة ، التى يمكن تكثيفها رغم الحيوية التى قد تتسرب فى ثناياها .

أما قصة ( حمالو الخشب ) فإنها أطول قصص هذه المجموعة حجماً بلا داع كل ما قيل حول الصراع والتناقض ، والرشاوى ، والسمسرة ، وكبار التجار ، ومراكز القوى والتلاعب ، وسكان الأكواخ المصنوعة من الصفيح الصدىء ، والنوافذ التى بلا أضلاف ، والبيوت التى بلا أبواب ، والعمولات ، وتقلب السوق ؛ كل هذا يمكن أن يقال بشكل فنى موجز جداً ، ومكثف . وبعدد أقل من الشخصيات . ودون تعقيب من الكاتب . ومن غير هذه النهايات السينمائية التى حفلت بها السينما المصرية . لقد إعتمدت القصة على القطع السينمائى والتليفزيونى . وكثيراً ما كان الكاتب يعقب تعقيباً مباشراً لشرح موقف أو لابداء وجهة نظره الخاصة باسم الجماعة أو الناس أو أهل الحى . مما لم يكن ثمة ما يدعو إليه . إذ إن طبيعة القصة القصيرة تستلزم التلميح ، والاشارة ، والايعاز ، والتضمين . بعيداً عن المباشرة والافصاح والايضاح ؛ ثم إن الانتقال الكثير من مكان إلى مكان ، ومن موقف إلى موقف ، مع كثرة الشخصيات بهذا الشكل اللافت للنظر ؛ يبعد القصة القصيرة عن التأثير المطلوب ، وإحداث الانطباع المحدد . وثمة مسألة لابد من الوقوف عندها ونحن بصدد التقديم لهذه المجموعة . تلك هى أهمية البناء اللغوى السليم والصحيح . إن الأخطاء التى تبدو بسيطة وصغيرة ، تعيب الكاتب الفنان الذى يهيىء نفسه لكى يتبوأ مكاناً مرموقاً متميزاً . كما أن الضرب باللغة وقواعدها عرض الحائط ليس أمراً مطلوباً ؛ تحت أى دعوى أو مذهب أو اتجاه . باسم التجديد ، أو الانشغال بالفكرة والمضمون ، أو تحطيم الأبنية القديمة .

الادعاء بكفاية الفكرة ، والتستر وراء مكانة الكاتب ، أمور مرفوضة . لأن القصة القصيرة بناء فنى يستلزم تصميماً وهندسة ودقة واختياراً فى كل عنصر من عناصر هذا البناء . فى الرؤية . وفى الحدث . وفى الشخصية . وفى الموقف . وقبل هذا وذاك ، فى مفردات اللغة ، وفى كلماتها ذات الدلالات المعينة والموحية . إذ « اللغة » هى الأداة الوحيدة التى يتوسل بها الكاتب لتوصيل فكرته وانطباعه وتأثيره فى القارىء . هى التى تحمل عنه مهمة كل ما يريد توصيله للقارىء المتلقى . ونحن نرى أن تكون « الكلمة » وسيلة لا غاية . بشرط أن تكون هذه الوسيلة صحيحة قادرة على أداء دورها ؛ بالطريقة التى لا يمكن أن تشاركها فيها أية وسائل أخرى بالغة ما بلغت .

ومسـألة الاستناد إلى مصحح محترف مسألة غير مقبولة فى الأدب وفى الفن ؛ لأن موهبة الكاتب ، وشخصيته ، وتفرده ، وفكره ، تكمن ـ جميعاً ـ فى « الكلمة » فى « اللغة » التى يستخدمها ويشكلها ويملكها . بل قل إن فنه الحقيقى يكمن فيها . ولا شىء يبرر ضعف اللغة ، وعدم استقامتها . لأنها ظواهر سالبة تفسد الايقاع ، وتقف ضد سريان الانطباع والتأثير فى نفس القارىء ، وقد تحول دون المعنى المقصود ، والرأى المراد .

وإذا كانت الكتابة معاناة متصلة ودائمة : مع الواقع ، ومع الموضوع ، ومع الشكل الفنى ؛ فليس أقـل من أن توضـع « الكلمـة » « اللغة » فى الاعتبار ؛ لكونها جزءاً من النسيج الفنى للقصـة القصـيرة . إنها لا تحتـاج إلاّ إلى مراجعـة دقيقة ، وإعادة نظر فى التركيب ، وإلمام بالقواعد الأساسية التى يدرسها طالب العلم فى مرحلة ما قبل الجامعة . ونحن لا نطالب بالتقعر والتعقيد ، ولكنا نفترض الصحة والسلامة فى البناء والتركيب ؛ حتى لا تقف « اللغة » حجر عثرة فى البناء المنسجم المتوافق .

ومن ثم فإنى لا أغفر ـ فى هذه المجموعة ـ بعض الأخطاء التى قد تبدو بسيطة ؛ لكنها فى مجموعها تشكل ظاهرة دفعت إلى الوقوف عندها .

● فى قصة ( الصندوق ) يقول : « صندوقاً قديماً فارغاً » وصحتها « صندوق قديم فارغ » . ويقـول : « هذا اعـترافـاً منك بأنك سرقته » والصحيح : « هذا اعتراف » . ويقول : « ليمشون عليها » والصحيح « ليمشوا عليها » . ويقول : « أيوجد لكل هذه الصنـاديق أصحـاباً ؟ » والصحيح : « أيوجد لكل هذه الصناديق أصحاب » ويقول : « الأدلة وشهود العيان يثبتون بأنك مذنباً » والصحيح أنك مذنب .

● وفى قصة ( حاملة الصاج ) يقول : « وصهد الأسفلت فى الأقدام مغروساً . فترفع الكعبان حيناً » والصحيح « مغروس » ؛« فترفع الكعبين » . ويقول : « تأتى بها برفقـة أخـوها » والصحيح : أخيها . ويقول : « وتفرك عيناها » والصحيح : عينيها .

ويقول : « فربما يستيقظ منها شيئا » والصحيح : شيء . ويقول : « ربما هناك نقصاناً » والصحيح : نقصان .

● وفى قصة ( ركن بعيد من العالم ) يقول : « فى الزاوية ركناً فارغاً » وصحتها : فى الزاوية ركن فارغ . ويقول : « وجهك مستديراً كقرص القشدة » والصحيح : « وجهك مستدير » . ويقول : « لم يمسه فى العمر أحداً » والصحيح : أحد . ويقول : « إن خداها ملتهبان » والصحيح : إن خديها ملتهبان . كما يقول « أكبيراً هو الآن » و« أله شارباً ولحية » و« كانت تحس أنه مهذباً ونظيفاً » و« تجوب الأرصفة بعيناها » و« فى غياب السيدان » و « لي اليوم هادئاً » .

● وفى قصة ( مقتل العريف أبو الشوارب ) يقول : « انه شرطياً . بحبوحاً » و« أتاه واحداً بصندوق سجائر » .

● وفى قصة ( صديقى ذلك البعيد ) يقول : « لما أنت متوتر » و« لكنه جديداً » و« لما أنت مرهوباً » و« الحد الفاصل بين الحيين شارعاً » و « فى كل باب عينا سحرية » .

● وفى قصة ( حمالو الخشب ) يقول - مما لا يغتفر - « إن البضاعة ملكاً لك » و « هى ملكاً لى وسوف ترى » و« هناك رجالاً يشهدون بأن البضاعة لوكيلك » و « كان ضحيتها تاجراً كبيراً » . إلى غير ذلك مما لا سبيل إلى حصره ، ومما أثق فى أن الكاتب قادر على تجاوزه ، وهى كما ترى مسائل تتعلق بالمبتدأ والخبر ؛ وبالمفعول به عندما يكون مثنى ، وباسم كان وخبر إن . وليست مرتبطة بمشكلات لغوية اختلف حولها النحاة وعلماء اللغة . لذا فانه يصبح ميسوراً لدى الكاتب تجاوز مثل هذه الهنات اللغوية . لو أنه وفّر للغة الفنية جانباً من اهتمامه ودراسته ؛ ولو أنه أعاد النظر فى لغته مرات ومرات قبيل أن يدفع بالقصة القصيرة إلى المطبعة ؛ وألاّ يصطنع صنيع الصحفيين الذين يعتمدون على المصحح أو المراجع أو من شابه ذلك . فالأديب كلمة ، والكلمة نسيج وبناء فنى . ولكى تقال الكلمة الموضوعية بشكل مؤثر وفعّال وممتد ، ينبغى أن تكون سليمة صحيحة ؛ لا خلل فيها ولا ضعف ولا مرض . إذ كيف نطلب من المريض العليل أن يشفى الآخرين . أو كيف يتأتى لنا أن نطلب من إنسان مختل البناء والتركيب ، مهزوز القوى والأعصاب ، أن يؤثر ويقود ويوجه فيما هو ضعيف فيه ؟؟

## - ١٤ -

# الأشرعة الرمادية ... وبدايات كاتب جاد

بعض الكتاب الشباب فى مدينة الاسكندرية يرتاحون إلى مقولة أنهم أدباء غير عاصميين ؛ أو أنهم إقليميون ما داموا قد ابتعدوا عن العاصمة ـ القاهرة ؛ حيث الأضواء ، والنقد ، والإعلام ، والإعلان .

وانطلاقاً من هذه الرؤية راحوا يثرثرون ويلقون اللوم على نقاد العاصمة وكتابها وأجهزة الإعلام فيها . ونسوا أنهم يمثلون ثقلاً فنياً وأدبياً لو أنهم توفروا على الإبداع وحده ، ولو أنهم خلقوا من بينهم النقاد الذين يتابعونهم ويفهمونهم ويوجهونهم . عندئذ سوف تتحول إليهم حركة النقد ووسائل الإعلام والشهرة التى يبتغون .

لكن هذا البعض يكتفى بالصراخ ، والتهديد ، واللوم ، والعتاب ؛ فلا يعكف من أجل التجويد الفنى والتطوير فى أدواته ورؤيته وثقافته . وهؤلاء هم ناقصو الموهبة .

هناك مجموعة أخرى يكتفى أعضاؤها باستضافة آحاد من صغار كتاب الصحف اليومية أو الأسبوعية أو من محررى الصفحات الأدبية ؛ لنشر الأخبار عنهم ، أو لنشر صورهم ، وربما للتعريف السطحى السريع بكتاباتهم . ويقنعون من الأدب بهذا الغنم البسيط ؛ ويتصورون أنهم ـ بذلك ـ أصبحوا أدباء لهم حقوق على الحياة الأدبية والنقدية ، دون أداء واجب من واجباتها الأساسية الأولى ، وهى الإبداع الجاد المسئول الذى لا يخضع إلاّ لقواعد الفن .

وهناك من يلجأ إلى الشهرة وذيوع الصيت ، عن طريق آخر ، بعيداً عن العاصمة ـ القاهرة ، بل وبعيداً عن الاسكندرية المدينة المصرية ؛ وبعيداً أيضاً عن كل الدول العربية . بمعنى أن يتحدى الكاتب الشاب ـ إنْ كان حقاً فى مستوى يجعله كاتباً ـ شعور قومه ووطنه ، ووحدة الفكر التى تجمع كتابه ، ووحدة المعاناة التى استشعرها ـ من قبل ـ عشرات من رواد الأدب والفكر والفن والسياسة والاجتماع ؛ فإن هذا أمر غير مقبول ـ وطنياً وقومياً ـ وغير مبرر ـ أدبياً وفنياً . وبخاصة أنه لم يسبق ذلك موقف سياسى أو عقدى معلن . إنها ـ فقط ـ وسيلة رخيصة ومشبوهة بحثاً عن شهرة ما . والمؤسف أنها جاءت بنتيجة

عكسية على غير ما كان الواحد منهم يتوقع . فما أكثر ما رفضت لقاءات كتاب مصر فى الأقاليم هذه الوسيلة وذلك الطريق . غير أن المؤلم فى الأمر كله أنه صدر عن بعض كتاب الاسكندرية .

وثمة فريق رابع من الكتاب الشباب ـ فى الاسكندرية ـ يأخذ الكتابة مأخذ الجد ، ويحرص على أن يجود فيما يكتب ، وعلى أن يكون له وجود أدبى ملحوظ ، فى الساحة الأدبية والفنية ، بالوسيلة الوحيدة التى يتقنها ويجيدها ؛ وهى الكتابة الجيدة ، والاستمرار الواعى المسئول ، والاحساس الحاد بأن تكون لكل كلمة قيمة ، ولكل عمل فنى دور ، ولكل كاتب موقف .

وهذا الفريق ـ فى ظنى ـ لم يسع إلى الشهرة بالطريقة التى ذكرناها ، ولم يثر فى الجو زوابع وأعاصير ، ولم يطارد النقاد برسائله اللا مسئولة التى تتوسل إليهم كى يكتبوا عنه . إن كتاب هذا الفريق ـ وهم بالفعل كتاب واعدون ـ يعكفون على القراءة والاطلاع ، ويحتكون بواقعهم اليومى احتكاكاً مباشراً ، ويتابعون حركة الأدب والنقد على المستوى العربى والعالمى ؛ ويجتهدون فى أن يقدموا أعمالاً ترضى ضمائرهم الأدبية أولاً وقبل كل شىء .

ومن حسن الحظ أن الدعايات الصاخبة للفريق الأول ، والابتذال المصنوع للفريق الثانى ، والهروب المجنون للفريق الثالث ، لم تؤثر ـ مجتمعة ـ فى مسيرة هذا الفريق الذى يتزايد يوماً بعد يوم .

ومن بين كتاب هذا الفريق الأديب الشاب رجب سعد السيد « ١٩٤٨/٥/٨ » . وهذه هى المرة الأولى التى يلتقى فيها مع قارىء القصة القصيرة بالذات من خلال أول مجموعة قصصية له « الأشرعة الرمادية » التى صدرت عن سلسلة « كتاب المواهب » ١٩٨٦ . وكان قد قدم وجهه العلمى للقارىء العربى حين نشر كتاب « الحرب ضد التلوث » ، ثم كتاب « البحر . . أسرار وكنوز » مما يدل على أنه ذو ثقافة علمية ؛ لأنه متخرج فى كلية العلوم ١٩٧٠ ؛ كما أنه يعمل باحثاً فى معهد علوم البحار والمصايد بالاسكندرية . وهو ما يذكرنا بالدكتور حسين فوزى أحد رواد القصة القصيرة فى مصر ، وواحد من أعلام المدرسة الحديثة ، الذى اقتحم عالمها بأسلحة وأدوات وثقافة علمية ؛ وبخبرة معمقة فى عالم البحار .

ولمّا كانت هذه المجموعة القصصية هى أول مجموعة أدبية يلتقى فيها مع القارىء ، فإنه ـ فيما يبدو ـ كان حريصاً على أن تضم عدداً كبيراً من القصص التى سبق له أن كتبها فى الفترة بين ١٩٧٠ ـ ١٩٨٤ . ومن ثم ضمت خمس عشرة قصة قصيرة . وكنت أفضل

لو أنه اختار عدداً محدوداً من قصصه التى تمثل تياراً واحداً ، ورؤية واحدة ، بدلاً من هذا العدد الذى أصبح مرهقاً للقارىء والدارس معاً . إن عملية الانتقاء والاختيار عملية ضرورية .

ومع ذلك فإن قصص : اختطاف ، فعل ايجابى ، انزل ، بلاغ عن مقتل البهجة ، صورة من قريب لوجه حبيبتى ، فانتازيا الفئران الجبلية ، الفشل ؛ تكفى للدلالة على أن هذه المجموعة تبشر بكاتب جاد ، يعرف أصول الفن ، ويعى ماالذى كتبه الرواد الذين سبقوه ، وما الذى يكتبه أبناء جيله . ومنذ البداية ، فإن عناوين قصصه تكشف عن معاناته فى تركيبها ، وفى جعلها لافتة للنظر ومثيرة : « سياحة فى غابة الأشجار المتحجرة » ، « الرياح تملأ الأشرعة الرمادية » ، « العزف على الأوتار المرتخية » ، « نقش على جدران كهف الخوف » ، « بلاغ عن مقتل البهجة » ، « صورة من قريب لوجه حبيبتى » ، فكل عنوان يحمل فى طياته صورة ، وحركة ، وفعلا . والمسألة ليست وقفاً على مجموعة من الصفات والنعوت ؛ ولكنها دلالات موحية ركبت تركيباً فنياً ، لتثير فى القارىء الرغبة فى معرفة ما وراء كل عنوان ؛ ولتدفع الباحث إلى جلاء العلاقات ، وكشف سر عملية الاختيار والتوليف . بالإضافة إلى العناوين الأخرى واضحة الدلالة على مضمون القصة ، مثل : الفشل ، عن ازالة السواتر ، انزل ، اختطاف .

بعدئذ يمكن أن نلاحظ أن الكاتب يستخدم ضمير المتكلم بشكل لافت ، فى الأغلب الأعم من قصصه . فى محاولة منه لكى يدخلنا عالم الشخصية المحورية لديه . لكنه سرعان ما تخفت حدة المتكلم ، لتتنوع الضمائر . وهى حين تتنوع تعطى للقصة نكهة خاصة ؛ لأنه يجعلها تتداخل فى توافق وانسجام . فالقصص الأولى : « الفشل » و« سياحة فى غابة الأشجار المتحجرة » و« فانتازيا الفئران الجبلية » و«نقش على جدران كهف الخوف » تقدم من وجهة نظر الراوى - البطل ؛ بينما نجد أن قصته « عن إزالة السواتر » تتعدد فيها الضمائر .

فالفقرة الأولى ص ٦١ تقدم بضمير المخاطب ، فى حين أنه فى الفقرة الثانية يأتينا صوت الكاتب المحايد الموضوعى الذى يصور من الخارج . أماّ الفقرة الثالثة فى نفس الصفحة ، فإنها حديث نفسى بضمير المتكلم ؛ ثم المخاطبة بضمير المخاطب ، وبعدها يأتى التصوير من الخارج ص ٦٢ وهكذا . ولقد كان موفقاً فى إحداث هذا المزج بين الأصوات والضمائر ، ليعكس ذلك التوافق بين المشاعر الذاتية الداخلية ، والمشكلة الانسانية الخاصة ، بالمشاعر الوطنية العامة ، وحالة الاستعداد للحرب .

وبمثل ما يوفق الكاتب فى انتقاء عناوين قصصه ، وبمثل ما إنه يقترب من النجاح فى استخدام الضمائر ؛ فإنه يبدأ قصصه بداية جيدة ، تحدد العلاقات ، وتجسد الجو

العام ، وتوحى بالانطباع المقصود ، وتضع القارىء فى الموقف مباشرة : ( الرأس الأصلع يواصل افراز الأحاجى ويبنى لى المتاهات . الشفتان تنفتحان وتنطبقان . هل يتحدث من خلف حاجز زجاجى ؟ حريص ذلك الشىء الأبيض النظيف . عرف لنفسه تركيباً بلُّورياً تشرنق داخله . يأكل ويشرب ويتنفس علم طبيعة الجوامد . رجعت إلى داخلى . كنت قد خرجت فى محاولة للاتفاق . كتفت أجنحة وحدتى ، لكنها لم تستطع أن تحط . لا أرجل لها . تحوم ـ كطائر خرافى ـ ليل نهار . مضى ما يقرب من نصف المحاضرة ولم تزل صفحتى الأولى غارقة فى بياضها . ثبتت عيناى على بعض الحروف اللاتينية والخطوط البيضاء المرسومة على السبورة الخضراء . ثم مرقت المساحة فى يد عصبية دقيقة فأزالت كل شىء ) ص ٧ .

القصة بعنوان « الفشل » ، والبداية تكشف عن طبيعة هذا الفشل ، وعن العلاقة بين البطل والاستاذ المحاضر ، وموضوع المحاضرة ، والجو النفسى الذى يخضع له البطل ، وموقفه الكلى الذى يبدو من اختياره للكلمات والصفات التى يصف بها أستاذه ، مما يفضى فى النهاية إلى الفشل الحقيقى ، ليس على المستوى العلمى وحده ، ولكن على كل المستويات . ومع أن الكاتب انتقل بشخصيته فى أكثر من جو نفسى ومادى ؛ فإنها انتهت إلى الفشل . وقد التقط الكاتب لحظة حاضرة فى حياة الشخصية ، بكلٍ ما يعتمل فيها من صراع مع الخارج ومع الداخل ، ومع عناصر متنوعة تدخل جميعاً فى الاطار المرسوم والمقنع . وهذا يقودنا إلى الحديث عن سمات البـ[illegible] فى [illegible] [illegible]ى تضمها هذه المجموعة . وهى ملامح نكاد نتلمسها فى معظم القصص .

إنه ـ أى البطل ـ شاب فى الثلاثين دائماً . أدى الخدمة الوطنية فى الجيش ؛ أو يؤديها بالفعل . اشترك فى حرب السادس من اكتوبر ١٩٧٣ ، أو كان واحداً من الجنود الذين تأثروا بهزيمة ٥ يونيو ١٩٦٧ . عاش الهزيمة وما بعد النصر . إحساسه حاد بمشكلات الشباب فى مثل سنه . وطنى إلى أبعد الحدود . مثقف ثقافة علمية « تجاهلت كل ما درسناه من نظرية الاحتمالات » ص ٢٤ ؛ « يأكل ويشرب ويتنفس علم طبيعة الجوامد ، عرف لنفسه تركيباً بلُّورياً تشرنق داخله » ص ٧ . بطل قصة « صورة من قريب لوجة حبيبتى » باحث فى معمل يتهيأ لإعداد رسائل علمية . وبطلا قصة « بلاغ عن مقتل البهجة » أستاذان فى الجامعة . وهكذا .

لكنه فى معظم الأحيان سلبى ، حزين ، متشائم ، ينتهى إلى الفشل غالباً ، اللَّهم إلاّ فى قصتى : « فعل إيجابى » و« انزل » .

يقول الأخ الأصغر لأخيه الأكبر في قصة « العزف على الأوتار المرتخية » : ( إن أبطال قصصك لم يكونوا سوى أولئك المهزومين ) ص ١٠٦ ، ويقول : ( إنك بشكل أو بآخر آثرت أن تلقى السيف جانباً وأن تلجأ إلى القلاع تلوذ بأسوارها المنيعة التى تحجب عنك أيضاً ضوء الشمس والهواء الطلق . فضلت الدفاع من الثبات مع أنك تعلم جيداً أن الهجوم خير وسيلة للدفاع ) ص ١٠٥ ، ( كان يمكنك أن تخرج من أيام الفقر والجدب والمعاناة الطويلة . أقول كان يمكنك أن تخرج - بالمقارنة بما كنته قبل الحرب - أكثر قدرة على الاشعاع المؤثر ) ص ١٠٤ .

وأحياناً يكون البطل فى عمق الفعل ، وفى قاع الواقع المادى الذى لا يرحم - « سياحة فى غابة الأشجار المتحجرة » لكنه - مع ذلك - يعيش على إيجابية الآخرين . رغم أن كل شيء يحيط به لا يرحم ، بل إنه يدفع إلى ضرورة الحركة ، والفعل ، والتأثير ، حيث مشكلات الحياة الاقتصادية والاجتماعية والاقتصادية والعسكرية ، وحيث الناس والعلاقات والقيم . وحيث الصحف والضجيج واللا حلم واللا عاطفة .

والغريب أن تكون « البطلة » - وهى ذات ملامح محددة - هى الايجابية ، وهى الواقعية ، وهى التى تفعل أو تدفع إلى الفعل . تقول له فى « الرياح تملأ الأشرعة الرمادية » : ( أنت لا تساعدنى . فقط تهرب . كأنى لست أنا . كأنك لست أنت ) ص ٧١ ، و ( كأنك شيخ مهزوم ) ص ٧٤ . وفى صفحة ٨١ ( اكتشف أنه دائرة ناقصة ) . إنه يهرب هناك ، ويهرب هنا . وكل شيء مبرر بالنسبة له ، لكنه غير مقنع بالنسبة للآخرين : ( أعرف ما أريد أن أقوله . أعرفه جيداً . ولكننى لا أقول . فقط أفكر فى قدرتى على تنفيذ خطتى . لم أناقش هذا من قبل . وها هو كل شيء يتعرى : يدى ترتعش . قلبى يرتعش . ساقاى ترتجفان . لسانى ملجوم . شفتاى تمارسان البلاهة الآلية . عيناى تائهتان فى مخروطين هلاميين ) ص ٩٣ .

وبطله قانع بالخوف حتى أصبح الخوف قيمة من القيم التى يتمسك بها . ففى قصة « صورة من قريب لوجه حبيبتى » ، وهى قصة تبدأ بداية واقعية ، وتجسد الآثار السلبية لحرب أكتوبر ١٩٧٣ ، مما يجعلها واحدة من القصص الواقعية الجيدة لولا نهايتها الخطابية المباشرة ؛ إلَّا أننا نجد هذا الشعور بالخوف يصل إلى درجة فلسفته والاقتناع به اقتناعا كاملاً : ( إن الخوف ليس وصمة عار . بل إنه أحياناً يمثل قيمة حضارية عظيمة ) ص ١١٧ ، ( إن الخوف - للأسف - هو ما يمكننى فعله ) ص ١١٨ ، ( ليس وحده الخائف ، أنا أيضاً خائف ) ص ٤٤ . والخوف متضافراً مع السلبية الأصيلة يؤديان إلى الاخفاق فى الوصول إلى تحقيق أى هدف . بل إن الأهداف غائمة وغير مبلورة فى فكر

الشخصية أو فى أحلامها . ومن ثم يصبح « الحزن » أساساً فى تكوين الشخصية ، ويغدو الفشل شيئاً طبيعياً عادياً . فى قصة « دعوة إلى حفل رقص جماعى فى ميدان الرمل » يقول البطل : ( لم يكن الحزن غريباً على . . إنه ترنيمة حياتى ) ص ٨٥ . وفى قصة « فانتازيا الفئران الجبلية » نجد الاحساس بالاخفاق : ( وفى منتصف الطريق يجىء الاخفاق ) ص ٣٢ .

غير أن السلبية والخوف والاخفاق تذوب جميعها فى القصص التى يكون البطل فيها فى مواجهة قضية وطنية أو قومية . عندئذ نجده أكثر إيجابية ورفضا وتمردا . والكاتب يفعل ذلك من خلال مواقف إنسانية ، أجاد حبكها فنياً ، بلا خطابية أو زعيق أو مباشرة . مثال ذلك قصة ( فعل إيجابى ) . ولعل فى اختيار هذا العنوان بالذات دلالة على وعى الكاتب بأن شخصياته لم تكن تقدم من قبل على « فعل إيجابى » .

شاب فى الثلاثين أعير للعمل فى بلد عربى شقيق ، بسبب عوامل كثيرة جداً ، تفرض عليه الاستسلام والخضوع لما يصدر إليه من أوامر . لكنه فى موقف ما يرفض الاهانة ، ويدخل فى معركة غير متكافئة مع الشرطة بلا سبب ودون مبرر ؛ فيكون الفعل الايجابى الوحيد الذى يقوم به وهو فى المستشفى ، هو تقديم استقالته . دفاعاً عن كرامة شخصية هى جزء من كرامة الوطن . ومن خلال بناء فنى جيد واستبطان للمشاعر الذاتية ، وتصوير جيد للحظة ، جاءت هذه القصة واحدة من القصص النادرة التى عالجت موضوع المصريين الذى يعملون فى بعض البلدان العربية الشقيقة .

وقصة ( انزل ) لا تقل من حيث المضمون والبناء الفنى عن تلك القصة . كما أن اختيار العنوان فعل أمر « انزل » له ارتباط قوى بالمضمون ؛ ويوحى بالايجابية والقوة .

البطل شاب خرج من الجيش بعد حرب ١٩٧٣ . وكابد السنوات الطوال كى يحمل فى يده رخصة قيادة من الدرجة الأولى ؛ ليعمل عند أصحاب السيارات سائقاً . وبعد كفاح اشترى سيارة بالتقسيط ، على أن يدفع كل شهر مائتى جنيه . بينما هو يعمل فى الصباح موظفاً عادياً بسيطاً . ولم يكن القسط الشهرى قد اكتمل بعد فى هذه الليلة ؛ التى حفلت بحلم استكماله رغم انهمار المطر الشديد وخلو الشوارع من الركاب . ويلتقى بأحد الزبائن الذى يعرف الاسكندرية ، ويريد أن يحيى بعض الذكريات بالتجول فى أحيائها وأزقتها وشوارعها . ودار حوار فنى بين الراكب والسائق ، أدرك منه السائق المصرى أن الراكب من هذه النوعية التى تريد أن تعرف كل شىء ؛ وأنه تخلف عن وفد سياحى وصل متأخرا إلى الفندق ؛ فتركه وآثر هو أن يتجول فى الاسكندرية ويتحدث مع واحد من أهلها . وتبين السائق أنه يعرف الأنفوشى ورأس التين وتريانو والازاريطة وكامب شيزار .

وفى محاولة من السائق للتعرف إلى كنه هذا الراكب الذى أصبح عامل قلق بالنسبة له ؛ أعلن أنه أسر فى حرب ١٩٧٣ ( كنت أنقل الذخيرة فى منطقة وسط القناة ، وكنت راجعاً لأحمل شحنة جديدة فوجدت دباباتهم تحيط بى ، أسرونى وأحرقوا العربة ) ص ١٧٨ . عندئذ فقط أخذ الراكب يتحدث عن السلام وكيف أنه نعمة كبرى . فسأله السائق المصرى عن سر معرفته المنطقة والبلدة كواحد من أبنائها ، أجابه الراكب : ( لكى لا تجهد نفسك أنا إسرائيلى ) ص ١٨١ ، وننقل هنا كيف أن الكاتب صور الموقف بعدئذ :

( فى لحظة واحدة خاطفة استوعب الأمر ، وتحركت قدماه ، وصرخت عجلات السيارة المتوقفة تنزلق على الأسفلت المبتل . دارت السيارة دورة . وكادت تصطدم ـ قبل أن تتوقف ـ بعمود إنارة بعد أن صعدت مقدمتها الرصيف الوسط بطريق الكورنيش . كان الراكب يتساءل مذعوراً ، وكان السائق يفتح الباب بجانبه ويسرع ـ فى المطر ـ إلى الباب الآخر ليفتحه صامتاً مكفهر الملامح مشيرا للراكب أن يخرج . ارتفع صوت الراكب مستنكراً ومحتجاً . ابتل شعر السائق ووجهه وملابسه بالأمطار الغزيرة . كان يرتعش كمحموم ، وكانت عيناه تبرقان بحدة . امتدت يده وقبضت على كتف الراكب تشده ، وكان يأمره بصوت صارخ رافض : انزل ) ص ١٨٢ .

لقد ضحى السائق بحلم كان يتمنى لو أنه تحقق . لقد كلفته الجولة كثيراً من الجهد والوقت والأجر الضائع الذى كان يتهيأ له كى يستكمل القسط الشهرى . لكنه ألقى بكل ذلك عرض الحائط . وأقدم على فعل إيجابى جرىء يعبر عن موقف رافض بالوسيلة الوحيدة التى يملكها . ولا شك أن هذه واحدة من القصص الجريئة التى تجسد مشاعر أصحاب المصلحة الحقيقية من أبناء الشعب المصرى ، فى الأمور السياسية ، والعلاقات الدولية ، والقضايا الوطنية . فى القصة السابقة اختار عنوان « فعل ايجابى » لمن يتصورون أنهم ينبغى أن يكونوا سلبيين تماماً فى الدول التى يعارون إليها بحثاً عن عمل وعن مصدر رزق ، فتكون الاستقالة صرخة واحتجاجاً ورفضاً وفعلاً ايجابيا .

وفى هذه القصة « انزل » رغم أنى كنت فى حاجة إلى نقودك . ورغم أنى كنت أحلم بتلك اللحظة . ورغم أنك تتحدث العربية بطلاقة . ورغم أنك عشت فى الاسكندرية عشرين عاماً . ورغم أنك تحب عبد الحليم حافظ ، وتتحدث عن العادات الشعبية الأصيلة فى الاسكندرية . ورغم أن وجهك لا يحمل أية ملامح أوربية غريبة ؛ رغم كل ذلك فإنى آمرك : انزل .

وإذا كان موقف الكاتب هنا واضحاً ؛ فإنه فى قصة « اختطاف » كان منبعثاً من الموقف الدرامى المشحون بعوامل الصراع والتوتر ؛ لإعلان صرخة احتجاج فنية ضد تلك

الجرائم الأخلاقية التى انتشرت فى منتصف السبعينيات؛ انعكاساً لقيم النهب والسلب والخطف والاقتناص التى سادت العلاقات الاقتصادية فى المجتمع المصرى . . افعل ما تشاء ، وما يحلو لك ، فى أية لحظة ، وفى أى مكان ، وبالوسيلة التى تروق لك .

مهندس شاب كان قائدا لأول فصيلة فتحت ثغرة فى بارليف ، فى لقاء مع خطيبته ، قبيل سفره إلى الرياض ليعمل هناك . فى لحظة لقاء مفعم بالتوتر والقلق والعاطفة والحب ، مغلف بالصمت ، حافل بالمشاعر ، يختطف أربعة من الشباب اللاهى العابث خطيبته ، فيقاوم ، ليضربوه ضرباً مبرحاً ، حتى تنزف منه الدماء ، ثم يحملونه مع خطيبته فى سيارة فارهة إلى مكان مجهول ، والمطر غزير ، والمكان موحش ، والصراخ متواصل ، من الفتاة على مصيرها ومصير خطيبها . وفى أثناء انشغال الشبان بالفتى تهرب الفتاة مذعورة محمومة ، بينما يتعرف واحد من الشبان على شخصية خطيبها . وقد فقد الوعى تماماً ؛ بل إنه فقد الحياة .

هذا هو الجزاء وتلك كانت المكافأة . وهذه هى الآثار الأخلاقية السلبية التى ترتبت على الانفتاح الاقتصادى الذى كان نتيجة للحرب . بل إن هذا الذى شارك فى الحرب ذاهب إلى بعيد حيث الرزق والأمن والثروة . وأولئك الذين لم يشاركوا فى الحرب يغنمون ويغتنون وينتهكون الأعراض ويقتنصون الشباب .

والذى لا شك فيه أن الكاتب حبك قصته حبكاً فنياً ؛ جعلها حافلة بالحيوية والحركة والصراع ؛ كما لعب الحوار دوره الفنى المعبر . وقد وصل إلينا الانطباع الذى أراد الكاتب توصيله ؛ من خلال تصوير لحظة الاختطاف ، والصراع غير المتكافىء بين الشاب وبين الأربعة الآخرين ، ومن خلال موقف خطيبته منه ، واكتشاف واحد من الشباب ـ ممن كانوا معه فى الحرب ـ أنه سوف يغادر البلاد التى يدافع عنها وأحبها فى الثامنة من صباح الغد .

وجدير بالذكر أن اثنين فقط من الكتاب الروائيين والقصصيين فى مصر ، هما اللذان استطاعا مواجهة هذه الظاهرة اللا أخلاقية ذات الأبعاد الاقتصادية ؛ هما حسن محسب فى روايته ( الاختطاف ) ورجب سعد السيد فى هذه القصة القصيرة ! تلك القيم الهابطة هى التى تحول بين المرء وزوجه ، وبين الحبيب وحبيبته . هى التى تجعل العلاقة العاطفية مبتورة ومهددة باللاتواصل : ( زوجتى التى لم أتزوجها بعد ) ص ١١٥ ، ( اننى أعرف زوجتى من ثلاث عشرة سنة وأننا نفقد الشباب يوماً بعد يوم دون أن نصنع من بذورنا طفلا نربيه كما حلمنا ) ص ١١٨ . والكاتب الشاب يقول ذلك بفن دون أن تفقد قصته واحداً من أسسها البنائية ، وفى لغة دالة ، وحوار فنى جيد . كما هو بيّن فى قصة « بلاغ عن مقتل البهجة » وفى غيرها من القصص المحكمة البناء التى أشرنا إليها ؛ وهى فى مجموعها تدفعنا إلى الاعتقاد بأنه كاتب يملك الأدوات التى تؤهله لأن يجود ، ويطور فنه ، كى يحتل مكانة لائقة بين كتاب القصة القصيرة ، لو أنه توفر على كتابتها وحدها دون غيرها .

## - ١٥ -

# زينات فى جنازة الرئيس .. عبد الناصر !

الحديث عن أزمة الإبداع الفنى فى القصة القصيرة والرواية الطويلة ، يبدو مفتعلاً ومصطنعاً . وقد حلا للبعض أن يثرثر حوله طويلاً طويلاً . بل إنه أصبح شعاراً تطلقه جماعة كان من مصلحتها أن تبقى هى على السطح ، وفى الصورة ، دائماً أبداً . تشغل المساحات الفارغة ، بعد أن سعدت بشغل المساحات الأخرى المكتظة .

وهى لا تملأ الساحة والمساحات ، بحكم كونها موهوبة ومبدعة وتستطيع أن تأتى بما لم يأت به الأولون والمعاصرون ، ولكن لكونها قادرة على سد الأبواب ، وتشويه الأسماء الجادة ، وصبغ الخلاّقين من الأدباء بألوان لا علاقة لها بالفن والأدب والفكر والأخلاق . وقد أفرزتها ظروف غير طبيعية . فجاءت هذه الجماعة تدَّعى الخلق حيناً ، والنقد حيناً ، والخلق والنقد فى غالب الأحيان .

لكنها - فى ظل ظروف غير ديمقراطية - استطاعت إغلاق النوافذ فى وجه المبدعين الجادين ، ووأد كل محاولات مَدِّ يد العون إليهم ، لتوهم أنها - وحدها - هى القادرة على الحركة ، وتلبية المطالب ، والاستجابة للرغبات . وكان إطلاق ذلك الشعار واحداً من أدواتها وأسلحتها . معتمدةً على أنَّ الكثرة الغالبة من القراء ، لا تتابع باستمرار ، ولا تحصى ، ولا تصنِّف ، ولا تدرس ، ولا تنقد . ومن ثم فإنها استكانت لإطلاق نفس الشعار الذى وجد صدى فى ظل الحديث عن أزمة الاسكان والمواصلات وغير ذلك .

لكن المتابعة الدقيقة ، والاحصاء المتأنى ، والتقويم الموضوعى ، ترد - مجتمعة - على مثل هذا الادعاء ، من خلال تلك الكتابات التى يفاجئنا بها أبناء مصر المبدعين فى الشعر ، والقصة القصيرة ، والرواية الطويلة ، والنقد ، فى كل الأقاليم المصرية .

وأظن أن القصة القصيرة تشهد - فى أيامنا هذه - منذ فترة ليست بالقصيرة - ازدهاراً فنياً وإنتاجاً متطوراً ، لم تشهده إلاّ فى الربع الثانى من هذا القرن ، حين طغت على الابداع شعراً ونثراً . وكذلك طوال الستينيات التى أصبحت موضع اتهام من قبل بعض الذين فصلوا بينهم وبين الحركة الأدبية - آنذاك - وعاشوا بعيدين عما كانت تفرزه من كتّاب ونقاد

ودارسين . والدليل على ذلك ، أن الذين يوجهون حركة الفكر والأدب والثقافة والفن فى أيامنا هذه ، ممّن تربوا فى أحضان الستينات ، وممن بدأ انتاجهم يظهر فى ظلها .

أقول هذا بمناسبة صدور أول مجموعة قصصية للكاتبة سلوى بكر ، بعنوان : « زينات فى جنازة الرئيس » . إذ أنها تذكرنا بتلك البدايات الجادة المسئولة ، لكتاب بدأوا فى الستينيات . ومما يلفت النظر ، أنه لم ينشر أى خبر عن صدور هذه المجموعة هنا أو هناك . فى حين أننا نقرأ عشرات الأخبار فى يوم واحدٍ عن كتب أو روايات أو دواوين شعر ، لأناس محدودى الموهبة والثقافة ، يكتبون ـ فقط ـ لمجرد التواجد ، أو استكمال المظهر الاجتماعى . كما أن الاذاعة لم تسارع ـ بشكل أو بآخر ـ لمناقشة هذه المجموعة أو الحديث عنها . بمثل ما نلاحظه فى أعمال متوسطة القيمة ، ما إن تظهر فى بداية الأسبوع حتى تكون ـ فى وسطه ـ قد نوقشت فى أكثر من برنامج إذاعى ، اسهاماً فى الإخبار بها ، والإعلان عنها ، وليس لجودتها الفنية . ثم ما يلبث التليفزيون أن يقدمها بطريقة أو بأخرى .

يبدو أن المؤلفة لا تحظى بوجود شلة مصاحبة . . صحفية أو نقدية أو إذاعية أو تليفزيونية . وهو أمر مؤسف شهدته السبعينيات ، وأصّلت له تأصيلاً تجارياً مصلحياً ، تصح معه مقولة « قل لى من نقادك أقل لك من أنت ؟ ! » أو « قل لى من أنت أقل لك من هم نقادك ؟! » . والشىء اللافت للنظر أن الكاتبة تنتمى إلى شىء واحد ، وتلتزم بفكر أساسى ، وتؤمن بموقف محدد .

أمّا هذا الذى تنتمى إليه ، فإنه قاع المجتمع ، بأناسه ومشكلاته وقضاياه وأحزانه وفئاته المطحونة جداً ، فعلاً لا خيالاً ، حقيقة لا تصورا . وأمّا هذا الذى تلتزم به فإنه الفكر التقدمى الثورى الذى يستهدف تغيير واقع الناس العاديين البسطاء ، إلى واقع أفضل ، لكى يحيوا حياة إنسانية طبيعية عادية ، فيها أمن وأمان غير زائفين . من أجل مستقبل فيه مسكن مأمون ، ومأكل مضمون ، وثقافة دافعة ، وتعليم متقدم ، وما شابه ذلك من مطالب أساسية ، لا أنانية فيها ولا بورجوازية . ومن هنا ينبع موقفها المحدد الذى تؤمن به ، مع التقدم والانسانية والثورة .

وهى وإن كانت تنطلق من هذه المنطلقات التى توقع فى مزالق فنية فإنها حرصت على أن تقترب من خصائص فن القصة القصيرة . وعلى أن توافق ـ فنياً ـ بين المضمون والشكل الفنى إلى حد كبير . وقد وفقت حيناً ، ولم توفق فى بعض الأحيان .

كما أنها لم تنس حقيقة كونها امرأة ، فجاءت أغلب الشخصيات المحورية فى قصص المجموعة كلها ، شخصيات نسوية . والتفتت الكاتبة إلى أشياء وجزئيات لا تثير الكاتب

الرجل كثيراً ، لتجسد عالم شخصياتها ، ولتقنعنا بواقع هذه الشخصيات . ثم لكى تمارس التعبير عن ذاتها ، ولكى تكون لها خصوصيتها فى الكتابة .

والمرأة التى نجدها فى قصص المجموعة ، ليست هى المرأة التى نجدها فى قصص الكاتبات المعاصرات ، لا فى النشأة ، ولا فى التطلع والحلم ، ولا فى القضايا التى تهمها ولا فى المستوى الاجتماعى الذى تنتمى إليه أو الذى تستشرف الوصول إليه . إنها امرأة بعيدة عن أن تكون امرأة بورجوازية . وهى لا تعمل فى الصحافة أو الاذاعة أو التليفزيون . كما أنها ليست زوجة تعيش حياة ناعمة . وتنفرد فى كونها لا تشبه « وصيفة » بطلة ( الأرض ) أو « عزيزة » بطلة ( الحرام ) . وتختلف تماماً عن بطلات إحسان عبد القدوس . و « المرأة » فى كل قصة لها شخصيتها المستقلة ، وكيانها الخاص ، النابع من ظروف موضوعية ، فى قصص : ( نونة الشعنونة ) و ( العاشقة ) و ( زينات فى جنازة الرئيس ) و ( أم شحتة التى فجرت الموضوع ) و ( لوكيميا ) و ( امرأة على العشب ) .

ويلتقى قارىء هذه المجموعة ، مع كاتبة تملَّت شخصية الزعيم الراحل جمال عبد الناصر . إذ استبطنت تأثيره فى قاع المجتمع المصرى ، من خلال شخصيات لم يلتفت إليها ، ولا يمكن الالتفات إليها ، ما دامت قد استبعدت من تصور واضعى السياسة الاقتصادية ، والتخطيط الوطنى ، والتنظير الاجتماعى . حين كانت الكتابة عن مثل هذه الشخصيات تُعَدُّ جريمة كبرى .

لقد جعلتنا قصص هذه المجموعة نستشعر صدق ارتباط البسطاء بالزعيم الراحل جمال عبد الناصر ، وتعلقهم الشديد بأقواله ، وخطبه ، وصوره ، وقراراته . وكيف أنه كان واقعهم وحلمهم ومستقبلهم . وقد جسدت ذلك بفن قصة ( زينات فى جنازة الرئيس ) . وهى شخصيات إيجابية فاعلة . لا تستسلم ولا تتقاعس ، وإنما تفعل وتؤثر . فزينات - بعد وفاة الرئيس - تتحول لتصبح زعيمة فى مرحلة تالية . بل إنها تتحدى بوضوح فى قصة ( أم شحتة التى فجرت الموضوع ) . وهى نفسها الفتاة التى تكشف عن ثوريتها فى ( لوكيميا ) . . إنها الشخصية المصرية الواقعية فى ( العاشقة ) .

ونحن وإنْ كنا قد اطلعنا على كثير من المؤلفات والمذكرات التى دارت حول الزعيم الراحل جمال عبد الناصر وشخصه ، وفكره ، وسياسته ، ودوره . فإن هذه الكتابات كانت مباشرة للرد على دعاوى المغرضين من غير أنصار عبد الناصر ، أو كانت تسجيلاً تأريخياً لوقائع بعينها حدثت أيام عبد الناصر وكان له فيها دوره البارز ، أو قراره الإيجابى ، أو تفكيره العميق . غير أننا لم نلتق بمجموعة قصصية أولى لكاتبه ، تهيمن عليها شخصية

عبد الناصر ، مثل هذه المجموعة ، التى صدرت فى منتصف ١٩٨٦ . وهى صغيرة الحجم . تقع فى ١٢٥ صفحة من القطع الصغير ، وتضم قصص : « امرأة على العشب » ، « الزمن الجميل » ، « نونة الشعنونة » ، « الخصبة والجدبة » و« لوكيميا » و« العاشقة » و« ماجرى لبوسى » و« زينات فى جنازة الرئيس » ، و« أم شحتة التى فجرت الموضوع » و« بسمة الموت » و« أصل الحكاية نَمَّة » .

وطبيعى ألَّا تأتى كل قصص هذه المجموعة فى مستوى فنى واحد . كذلك فإن ظل الزعيم الراحل جمال عبد الناصر يهيمن على فكر الكاتبة فى بعضها ، فى حين نجده متخفياً وراء الدافع إلى كتابة بعضها الآخر . وإن كان هذا لا ينفى عنها ـ جميعاً ـ أنها تنطلق من منطلق واقعى اجتماعى ناقد . وينبغى أن نضع فى اعتبارنا الأساسى أنها مجموعة أولى ، لكاتبة تقدم نتاجها القصصى لأول مرة . ومع ذلك فإنها تؤكد جدية المحاولة والتجربة ، ولا تخلو من هنات فنية ، لا يلغيها شرف المحاولة ونضج التجربة والوعى الاجتماعى الواضح .

و« زينات محمد على » الشخصية المحورية فى قصة ( زينات فى جنازة الرئيس ) ستظل نموذجاً حياً فى القصة القصيرة الصادرة عن كتاب الثمانينيات . وهى التى تبيع للتلاميذ العسلية والفشار والترمس . وتعيش وحيدة اللهم إلَّا صور الرئيس التى تؤنسها فى كوخها الصغير . وهى لم تلتق به أبداً ، رغم حبها الشديد له . والعلاقة بينهما تمر من خلال عبده المزين الذى يكتب رسائلها إليه . لأنها لا تعرف القراءة والكتابة . والمرة الوحيدة التى حاولت رؤيته وتسليمه ورقة بمطلبها ، ديست بالأقدام وحيل بينها وبينه . ومع ذلك ظلت تحبه . وعمق هذا الحب حين حدد لها ثلاثة جنيهات اعانة شهرية ، فازداد عشمها فيه ، وارتباط مصيرها به ، بل إن رسائلها إليه لم تنقطع . وظلت فى كل مرة تحكى له حكاية ، وتقص عليه قصتها .

وقد صاغت الكاتبة قصتها صياغة فنية لا تعقيد فيها . وحاولت تقديم شخصياتها المحورية تقديماً يتلاءم وتكوينها النفسى والفكرى والاجتماعى . بل إن السرد فى القصة جاء سرداً أقرب إلى الحكى العادى الذى توسلت إليه بلغة سهلة . لدرجة أننا نشعر أن « زينات » هى التى نسجت خيوط القصة ، واختارت مفرداتها ، وشكلت هيكلها الفنى ، كما أن الكاتبة استطاعت أن تقتحم عالمها الداخلى ، ومشاعرها الذاتية ، وأحلامها . إذ إنها لم تفصلها عن كونها « إنسانة » تعانى وتتألم وتشقى ، ثم تحلم . لكن حلمها جاء نابعاً من واقعها . ومن ثقتها فى قدرة الرئيس على تحقيق هذا الحلم .

ذلك أن « زينات » ( أحبت رئيس الجمهورية جداً ، بعد رده عليها ، وبعد حكاية الثلاثة جنيهات ، وكانت تشعر أنه سندها الحقيقى فى الدنيا ، وداخلها إحساس بأن صوره تؤنس وحدتها ، وتزيل الوحشة عن نفسها ، عندما تكون وحيدة بالعشة ، كذلك قررت أن تكلمه بصراحة ، وتقول له كل ما عندها من كلام تحبسه فى نفسها ) ص ٨١ . إنها تستشعر أن بينه وبينها ( علاقة خاصة جداً ، ومع أنهما لم يلتقيا خلالها أبداً وجهاً لوجه ، فإنه ، ورغم كل شىء ، يصعب القول إنها علاقة من طرف واحد ) ص ٧٥ . حتى عندما حدثت لها تلك الحادثة المؤسفة ، ( وفظاعة الآلام ، التى عانت منها زينات بعد ذلك ، لم تحل دون استمرار علاقتها بالرئيس ، ولم تغير نفسها من ناحيته ، أبداً ، كما أن صوره فى عشتها بقيت فى مطرحها ، كما هى ، تلك الصور التى لم يكن أى شىء سواها يزين العشة ، التى بنتها زينات بنفسها ، من الحجر والطوب والصفيح ) ص ٧٦ .

أمّا الحلم ، فإن الكاتبة جسدته بشكل لا افتعال فيه ولا مبالغة ولا خطابية فيه ، رغم انحيازها الواضح لهذه الشخصيات المنتقاة من قاع المجتمع ، ومن بيئة دنيا لم يرد لها ذكر فى التصنيف الطبقى الاجتماعى والاقتصادى . فلا هى بروليتارية ولا هى فلاحة ولا هى بوارجوازية ؟ ولعلها البروليتاريا الرثة . هذا القطاع العريض الممتد فى أعماق الأرض المصرية هو الذى أحب عبد الناصر بعمق وصدق وحق وإخلاص . فى القرى والنجوع والكفور والأزقة والحوارى . وهؤلاء هم الذين بكوا عليه ، وتشبثوا به .

قبل أن تأتى زينات الجنيهات المعدودة ، وضعت لنفسها خطة تنمية صغيرة ( رسمتها زينات لنفسها ، تتلخص خطوطها العريضة فى أن توسع على روحها فى الأكل بين الحين والحين ، وفى سبيل ذلك تشترى وابور جاز ، وحلة ألومنيا لتطبخ فيها كلما هفت نفسها لأكلة لحم ، كما ستقـوم بشراء جلابية قطيفة زبدة ، وقمطة بالخرز ، بدلاً من جلابيتها المقطعة . وقبل كل شىء ، وبإذن واحد أحد ، سوف تسدد ديونها المنظورة ، التى تتلخص فى جنيهين لعبده المزين ، آخر دفعة تبقت له من دين قديم استلفته منه ، لتشترى بضاعة جديدة تتاجر فيها ، وكذلك ديونها غير المنظورة ، والتى هى عبارة عن عدة دعوات من أخيها ، صاحب العيال ، لأكل اللحم ، وعدة خمسينات قروش ، كان يمدها بها عند أول كل شهر ، وقد عزمت زينات على زيارة أخيها ، باثنين كيلو لحم ، عندما تمسك الفلوس بيدها . وقبل كل شىء ، زوج فراخ محترم ، وزجاجة شربات ورد ، هدية خالصة لعبده المزين ، نظير عطفه عليها ، وخدماته لها فى كتابة الرسائل إلى رئيس الجمهورية ، وهى الخدمات التى كللت أخيراً بالنجاح ، حيث تقرر صرف معاش استثنائى لها ، قدره ثلاثة جنيهات بالتمام والكمال ) ص ٧٧ .

وزينات ليست عاطلة ، أو متسولة ، أو كسولة ، أو سلبية . ولكنها حاولت التغلب على ظروفها بشتى الطرق ، فلم توفق . والكاتبة أفصحت عن ذلك فى الخطاب المطول الذى بعثت به زينات إلى رئيس الجمهورية كى يزيد الإعانة حتى تتلاءم وظروف الحياة الصعبة . بنفس الحرص على الجو العام للقصة ، والمناخ الذى تتنفس فيه الشخصية ، واللغة التى تجيدها ، وطريقة التعبير عن مشاعرها وأفكارها : ( حكت حكايتها من طقطق للسلام عليكم ، ومن لحظة موت أبيها ، وهى صغيرة ، حتى ما بعد ترملها ، وهى ما تزال بنتاً بنوتاً لم يدخل عليها عريسها ، الذى مات مع صاحب الدكان الذى كان يعمل عنده فى حريق ، كما روت له كيف أنها ظلت بعد ذلك مع أخيها الوحيد ، لكنها بعد أن تزوج ، وبقى مربوطاً من رقبته بكومة عيال تركته ، وتركت الخناق ، كل يوم والثانى ، مع أم العيال ، وراحت تعيش لوحدها فى العشة ، وحكت له أيضاً أنها حاولت أن تشتغل أكثر من مرة ، دون جدوى ، وكان آخر هذه المحاولات ، التقدم لمسك شغلة عاملة نظافة فى المدرسة القريبة لسكنها ، لكنها رفضت لأنها لا تعرف القراءة والكتابة ، ثم بعد أن شكرته على الجنيهات الثلاثة ، بكلمات كثيرة مؤثرة ، ودعت له من قلبها دعاء « مناسباً » قالت له : « لا مؤاخذة وبلا صغرة الثلاث جنيهات لا تكفى شيئاً » ، لأن كيلو اللحم دخل سعره على الجنيه ، وكيلو الترمس بقى بنصف الجنيه ، ثم فوق ذلك فهى تشترى علبة الدواء ، الذى نصحها الطبيب بالمداومة عليه ، بالشىء الفلانى ، وحكت له أيضاً أنها وحيدة ، وأنها تستحى أن تمد يدها لمخلوق على الأرض مهما كانت الظروف ، لذلك فهى تطلب منه تحديداً ، طلب الأخت من أخيها ، والعيلة من أبيها ، وصاحب الحاجة من القادر المستطيع ، أن يزيد معاشها قليلاً ، بحيث يكفى لسد مطالب الدنيا ) ص ٨٢ .

هذه المرأة ـ الواقع ـ الجماهير ـ القاعدة ، لابد أنها ستنفجر عندما تحدث الفاجعة ، وتفاجأ بموت سندها الحقيقى وأملها ؛ فيكون الجنون الذى أفضى إلى قسم الشرطة الذى دخلته متهمة فى يوم جنازة الرئيس ، لأنها عضت الرجل السمين ، فى يده ، وكان يرتدى القميص الأبيض ؛ لأنها شعرت أنه يبتسم فى الجنازة . وأنها نظرت إلى وجهه عندما رمى بعصاه صورة الرئيس ، التى كانت تحملها ، فرأته ينظر ناحيتها ويبتسم .

وليس من شك فى أن الكاتبة وفقت ـ إلى حد ما ـ فى استبطان مشاعر « زينات » أثناء الجنازة ، الواقع ـ الرمز ؛ والرجل السمين ـ الواقع الرمز ، والقميص الأبيض ـ الواقع ـ الرمز ؛ والابتسامة ـ الواقع ـ الرمز . وإنْ لم تخرج عن جو القصة ، ولا عن أثرها العام . وإنْ لم تجر وراء الأشكال الغريبة التى لا تنسجم والشخصية والحدث ، والموضوع ، والواقع . وكما بدأت الكاتبة قصتها حاولت وضع نهاية منطقية لها . فلم تكتئب « زينات »

ولم تنطو على نفسها ، ولم تصب بأمراض خبيثة ، ولم تمت ؛ بعد الفاجعة ؛ كعادة الرومانسيين ؛ ولكنها ( ما فتئت تردد بينها وبين نفسها ، دنيا غرورة وكذابة ، ويقال إنها بعد تحرير هذا المحضر بسنوات فى القسم ، احتجزت لأيام فى قسم آخر ، بسبب اشتراكها فى الهوجة ، التى جرت وقتما رفعت الحكومة ثمن العيش ، وأنها كانت تردد وقتها : « ألف رحمة تروح لك يا حبيب الناس كلها » بالإضافة إلى كلام كثير لا داعى له ) ص ٨٥ . وهذه إشارة ذكية إلى القوة الكامنة فى أعماق « زينات » من البسطاء الذين نتوهم أنهم غير قادرين على فعل شيء - كما أنه تلميح إلى ما حدث فيما سمى بانتفاضة الحرامية فى يناير ١٩٧٧ . ولم يكونوا إلّا الجياع .

أم شحته فى قصة ( أم شحته التى فجرت الموضوع ) امتداد لشخصية زينات . فهى إيجابية ، ثائرة ، تدفع الشباب إلى الثورة والفعل ؛ ورفض الغلاء وزيادة الأسعار ، وألاعيب موظفى وزارة التموين . وإن كنت ألاحظ علو النبرة ، والخطابية ، والمباشرة . وهى مآخذ من شأنها أن تضعف البناء الفنى ؛ وتجعل صوت الكاتبة هو الأعلى . فقد تحدثت عن وزير الداخلية أيام حكم الرئيس السادات ، ونقلت بعض هتاف الطلاب ضده ؛ وتناولت موقف الكسالى ممن لا يثورون وغير ذلك . ( ناس هايصة وناس لايصة ، انظروا راكبى السيارات ، انظروا الذين يقيمون الأفراح ، والليالى الملاح ، ويعلقون الكهارب بألف لمبة وأكثر ، انظروا الذين يأكلون كل يوم فتاء محلولة ، ونحن ننام على الجوع ؟ انظروا نسوان السينما والتليفزيون ؟ . . . ) ص ٩٤ وغير ذلك كثير فى قصة واحدة تضرب على نفس الوتر ، والنغمة الناقمة الثائرة .

وإذا كانت « زينات » و« أم شحتة » فى مرحلة متأخرة من العمر ؛ فإن « لوكيميا » طالبة فى الصف الثانى الثانوى . مما يشير إلى أن الكاتبة حريصة على انتخاب شخصيات نسوية لها طابع خاص مميز ، يجعل لشخصياتها سمات دالة ملازمة ، لا يمكن أن تنفصل عن الشخصية . كما أن الكاتبة لا تختار نموذجها الفنى والانسانى لكى تبدى لنا قدرتها على الانتخاب والانتقاء فقط ؛ ولكن لكى تقتحم الأعماق ، وتستكنه السر ، ولتقول شيئاً ذا خطر . ففتاة الفرقة الثانية الثانوية ، ذات ملامح خاصة وشخصية مستقلة ، تبدو شاذة لأول وهلة ، فتثار حولها الشبهات ، والشكوك ، والأقاويل ؛ لكنها - فى نهاية القصة - سرعان ما تنكشف عن شخصية يسعى الجميع للاقتراب منها ، ومحاكاتها ، والاختلاط بها ، والاستماع إليها . إذ أنها تحمل بذرة الثورة والبطولة .

تقول الكاتبة ص ٥٣ ( . . ولقد عرفت لوكيميا أيضا طالبات الصف الأول ، وطالبات الصف الثالث ، وعرفت بنات المدرسة من خلالها بعضهن بعضاً ، على نحو

آخر ، ولأسباب لا تتعلق بـ « البطة السوداء » أو « الأرنب الشرس » حتى حدث الذى حدث بعد ذلك ؛ فإنه قبل انتهاء العام الدراسى بشهرين حيث كنا على وشك التخرج من المدرسة للالتحاق بالجامعة ، كانت لوكيميا قد خرجت على رأس المدرسة فى مظاهرة رائعة تاه هتافها بين هتافات المظاهرة الكبرى الخارجة من الجامعة عند ميدان العباسية ) .

هذه هى قصة لوكيميا الفتاة ، وتلك كانت قواها المتفجرة التى لم يفهمها أحد من قبل . لكنى ألاحظ أن الكاتبة استخدمت الفعل الناسخ « كانت » أربع مرات فى بدايات الفقر . مما جعلها تحكى ما مضى ، فتضعف الحركة الدرامية ، ويخفت الصراع . وإنه وإن كانت قد وفقت فى تصوير بعض ما أثير حول لوكيميا من الفتيات ، والجيران ، والمدرسين ، لتجسيد وجهة النظر الخارجية فى « لوكيميا » ؛ فإن الكاتبة بدت وكأنها كل شىء فى القصة . لم تدع للشخصية المحورية حرية الحركة ، والتنفس ، والتعبير عن نفسها ، منذ أول كلمة فى القصة حتى آخر كلمة فيها .

وثمة قصص قصيرة أخرى ضمتها هذه المجموعة القصصية . انفلتت من أسر الخطابية والمباشرة ولم تثقل بالتعليقات الجانبية . وإن ارتبطت بواقع الحياة الاجتماعية . وعبرت عن رؤية نقدية للجوانب السلبية فى المجتمع . وحفلت بعناصر فن القصة القصيرة ، دون أن تفقد خصائصها الفنية . يقف فى مقدمة هذه المجموعة من القصص . « امرأة على العشب » و « نونة الشعنونة » و « العاشقة » ثم « الزمن الجميل » .

و « امرأة على العشب » قصة قصيرة جيدة . فى ست صفحات من القطع الصغير . تشكل نموذجاً جيداً من النماذج التى حرصت الكاتبة على أن تجعلها فى صدر المجموعة . وهى تنتقى ـ هذه المرة ـ امرأة من ساكنات القبور ، حيث يسكن الأحياء فوق الموتى . حولاء . صفراء . أم الولد صاحب الكلب . وهذا هو عالمها . وهى تبيع حبات الترمس أحياناً ؛ وغالبا لا تبيعه . وهنا يكون صراعها مع الخبز ومن أجله . فهى ليست جميلة . وليست مثقفة . وتريد أن تعيش مع وحيدها سالمة . لكن المخبر القديم المهموم بضرورة تلفيق خمس قضايا فى ثلاثة أيام إرضاء للضابط الجالس إلى مكتبه ، لا يتركها فى حالها . يأتيها بين الحين والحين ؛ ليلفق لها تهمة ما ، أبعد ما تكون عن الدعارة ، لقبحها ، حتى يثبت أنه يعمل . وأحياناً يتفق معها على أن يتهمها ؛ ليدون محضراً ما ، تبيت على أثره فى قسم الشرطة ليلة أو ليلتين ؛ مقابل أجر زهيد جداً يدفعه لها المخبر ، وهى ترضى بذلك ، حتى تعيش وتأكل هى وابنها والكلب .

إلى هذا الحد.بلغت قسوة الواقع الظالم المتناقض . فالمخبر يترك كبار المتسولين والشحاذين . ويبتعد عن أصحاب دور اللهو والمجون . ولا يفكر فى الاقتراب من تجار

المخدرات . لأنهم يدفعون رشوة له ولغيره . لكن هذه المسكينة التى لا تجد عوناً وعيشاً وأمناً ؛ تكون الضحية ؛ مقابل أجر بسيط . ومن خلال موقف مكثف يدور فيه حوار حاد بين المرأة والمخبر ؛ تقول الكاتبة كلاماً كثيراً ناقداً جاداً . وتختفى النبرة العالية ؛ والأحكام القاطعة ؛ وتحتفظ القصة القصيرة بوحدتها الموضوعية والفنية . دون انفصال عن الواقع الاجتماعى .

والكاتبة ـ كالعادة ـ لا تنسى أن يكون لهذه المرأة حلمها المشروع : ( آه لو كان رجل مثل هذا الصول يعود بالراتب فى طلعة كل شهر ، وأخلف له من العيال تسعة ، يطلع فيهم التاجر والسباك والنيشانجى ، وأظل معه مثلما النساء بالبيوت ، أحادث الجارات كل صباح ، وأطبخ عند الظهر ، وأبيت على فراش مريح فى المساء ) ص ١٠ . إلاَّ أن المخبر ـ الواقع ـ الجاثم ، ينتزعها من هذا الحلم الطبيعى ليساومها هذه المرة ، ويعرض عليها خمسين قرشاً كالمرة السابقة . ( أماَّ هى فكانت قد حسبت حسبتها . فلن يضحك عليها هذه النوبة أبداً ، وهى لن تتنازل عن قمطة حمراء « بالترتر » ورغيف لحم من « المسمط » وهذا يكلف جنيها وربع ؛ وخمسون قرشا فى يدها لعوادى الزمان . لن تتنازل عن الخمسين قرشا فى يدها مهما حاول . حتى لو أخذها بالقوة . هكذا كان كلامها مع نفسها . أما معه فكان الكلام :ـ صلى على النبى يا حضرة الصول . المرة الأولى ظلمتنى . أى والله ظلمتنى . وأنا لم أعد أطيق . والغلاء صار على الجميع . ما ينفع هذه النوبة إلاَّ جنيهان إلاَّ الربع . هذا بالعدل والحلال . أتصدق وتؤمن بالله . النوبة الماضية رجعت من التخشيبة وعظمى يكاد يتكسر من نوم البلاط لن أستطيع هذه النوبة إلاَّ بجنيهين إلاَّ ربع وغلاوة ابنى ) ص ١١ .

إنها تبيع أمنها ، وراحتها ، وصحتها ، من أجل أن تقبض جنيهين إلاَّ ربع الجنيه . كى تطعم وابنها . وتدخر خمسين قرشاً للمستقبل . . وهى لا تفرط فى شرفها وعرضها . . بمثل ما كان « عبده » فى قصته « شغلانه » ليوسف ادريس يبيع دمه ليعيش . والكاتبة استطاعت أن تقنعنا بهذا الواقع لتنكره ، ولترفضه ، ولتدفع إلى الثورة عليه . لكنها لم تنفخ فى صورة الشخصية لتجعل منها ثائرة متمردة ؛ وإنما قدمتها انسانة عادية تعانى مع طلوع كل شمس . وتحلم بزوج وبيت وأولاد . لكن « نعيمة » ابنة الثلاثة عشر ربيعاً فى قصة ( نونة الشعنونة ) تعمل خادمة ، وتتوق للتعلم ، وتتطلع إلى المدرسة ، وتعرف الجذر التربيعى ، وتبحث فى البصل عن كبرتيت الأيدروجين ، وتحاول تفسير بيت من الشعر العربى القديم ؛ استمعت إليه من المدرسة التى تعلم البنات فى المدرسة المقابلة لمسكن مخدومها . ويصبح هذا العالم هو عالمها المستقبلى الذى ترضى بسببه سخافات ابن الضابط

وأمـه وأبيه . بل إنها ترضى العمل خادمة ؛ لأن هذا العمل ، فى هذا البيت ، يربطها شعورياً وعقلياً بالمدرسة المقابلة ، التى تسمع فيها صوت المدرسة والبنات والمعانى الحلوة والمعارف الجديدة التى لا توجد فى قريتها . وعندما يأتى والدها ليأخذها معه كى تتزوج بمن أتى من بلد الـرسول ومعه النقود . يفاجأ الجميع بعدم وجودها . احتجاج ايجابى عملى صارخ . ورفض للتخلف والرجوع إلى الوراء . وها هى الكاتبة تصور لنا شخصيتها فى نهاية القصة المحبوكة :

( إن نونة باتت الليلة على فراشها ، فى المطبخ ، دون أن يغفل لها جفن ، تحدق بالسقف المـظلم ، وتنظر حيناً صوب الشباك ، حيث يقف مبنى المدرسة شامخاً خلفه ، وتبدو فوقه قطعة سماوية صافية ، ترقص فيها النجمات . كانت روحها تدق الهم وتطحنه : لأنها لا تريد العـودة إلى البلد مرة أخـرى ، ولا ترغب العيش وسط الوساخة والبراغيث والناموس ، مثلما لا ترغب فى الزواج ، لتصبح ـ كأخواتها ـ مزروعة فى الغلب . وانسابت الدموع ، ليلتها ، من عينيها بحوراً ، وهى ساهرة حتى طلوع الفجر ، ورأت بعينيها لون السماء الأبيض ، وحديد الشباك الأسود ، لكنها عندما نادتها السيدة ، لتنهض ، وتذهب إلى السوق لابتياع الخبز ، كان النعاس قد غلبها ، وراحت تحلم بالمدرسة والبنات ، وابن الضابط الذى كانت تصفعه ـ فى حلمها ـ صفعات قوية ، لأنه لا يعرف الجذر التربيعى للخمسة والعشرين : كما رأت أيطلا ، وكـان شيئاً جميلاً جداً ، لم تعرف أكان إنسياً أم جنياً ، فقد بدا ذا لون أبيض بياض ندف القطن ، له جناحان بألوان قوس قزح الجميلة ، تعلقت بهما نونة ، فطار أيطلا بها بعيداً ، بعيداً ، عن المطبخ ، والبلد ، والناس ، حتى صارت فى السماء ورأت النجمات عن قرب ، بل وكادت أن تلامسها ، وذكر الذين رأوا نونة فى صباح ذلك اليوم ، أن وجهها كان يحمل تعبيراً غريباً ، هكذا قال الضابط وزوجته ، اللذان أكـدا أن نظراتهـا لم تكن طبيعية أبـداً ، عنـدمـا ناولته علبة السجائر ، وهو يهم بالخروج ، وعندما طلبت منها السيدة أن تعدل منديل رأسها قبل أن تذهب لابتياع الخبز ) ص ٣٢ .

لقـد حرصت أن أنقل بعض الفقر المطولة عن الكاتبة ؛ كى لا أحول بينها وبين القـارىء . فأتـرك أسلوبهـا وطـريقـة معالجتها ولغتها بين يدى القارىء ليقول كلمته . إذ يصبح وجهاً لوجه أمام النص نفسه .

الطفلة هنا ثارت بشكل طبيعى يتلاءم وتكوينها وطموحها . والثورة نابعة من واقعها من أجل تحقيق حلم مشروع ؛ لتغير به واقعها القاسى . لقد ارتبطت بالتقدم . ورفضت العودة إلى البلدة دون ارتكاب إثم ما . حيث تمثلت أشياء معنوية فكرية ثقافية . لم تجذبها

الماديات ، ولم تسع لاقتنائها . وإنما هى تتطلع إلى عالم فيه معرفة وتعليم وتربية من نوع مختلف . تحملت الكثير والكثير فى سبيل البقاء أمام نافذة المطبخ التى تطل على المدرسة ، وعندما وجدت أن القوى الخارجية جاءت لتنتزعها من هذا العالم ؛ هجرته وتمردت عليه ، وتركته إلى الأبد . بمثل رفضها أن تناديها مخدومتها باسم « نونة » . كانت تتمسك باسمها الحقيقى الذى يدل على شخصيتها الطبيعية ، وماضيها ، وكينونتها الخاصة .

هذا التحول فى حياة « نعيمة » الخادمة الصغيرة ؛ كانت تنظر إليه الطبقة الأخرى المسيطرة على أنه جنون فى جنون . السعى نحو المعرفة . الارتباط بالتقدم الفكرى . ممارسة الرياضة البدنية ، معرفة الجذر التربيعى ، ومعلومات فى الفيزياء والطبيعة ، وأبيات من الشعر العربى ؛ جنون فى جنون !

ورغم ما تحفل به قصص المجموعة من سلبيات ، تنقدها الكاتبة ، وتشير إليها ، بهدف تغييرها ؛ فإنها فى قصة ( العاشقة ) تقدم نموذجاً إيجابياً واقعياً لامرأة « فايزة » الممرضة ؛ فى الأربعينات من عمرها . مع الضغوط الجاثمة والمحيطة بها فى البيت ، والمستشفى ، والشارع . ومع اختلال القيم الأخلاقية ، وعفن العلاقات الاجتماعية ، وانتشار الرشاوى حولها ، وسوء سمعة زميلاتها . مع ذلك كله ، فإنها تؤدى واجبها بشكل جيد جدا ؛ وإن كانت تعانى صحياً من كثرة الحركة ، وطول الوقوف ، ومشاكسات المرضى ، وأعباء المنزل ، وجفاء الزوج . كل ما يدور حولها يدفعها دفعاً إلى أن تكون شخصية غير مبالية ، مرتشية ، متهاونة ، كسولة . فثمة آلاف الأعذار والتعلّات والأسباب التى يمكن أن تركن إليها لو أنها حاسبت نفسها ، أو لو أن أحداً حاسبها . لكنها مع ذلك تبتسم أبداً رغم ندرة الابتسام لدى ممرضات المستشفيات الحكومية . إنها تعمل « ليلا » بلا كلل ، و« نهارا » بلا ملل .

وقد التقطت الكاتبة جزئيات صغيرة من حياة « فايزة » فى المستشفى ، وفى البيت ، وفى الشارع ، لنعيش واقع حياتها اليومية ؛ ولنشعر بمدى المعاناة الشاقة الحقيقية التى تعيشها كل لحظة ، وكل ثانية ، وكل يوم ، منذ طلوع الشمس ، وحتى آخر الليل . نضال بطولى يستحق التقدير . ومواجهة لكل العوامل المثبطة ، وسط واقع موئس ، يدفع إلى عكس ما تفعله « فايزة » النموذج المشرف للمرأة المصرية الأصيلة الصادقة . تعمل بشرف وأمانة وإخلاص . وتتحمل مالا طاقة لامرأة أن تتحمله . وهو عذاب يومى قدر عليها . ومع ذلك فإنها تنعم به ولا تكل اللهم إلاَّ ذلك الحلم الجميل الذى ينبع من واقع حياتها ، وكأنه حلم مشروع . ذلك أن الكاتبة لم تحرمها من عنصر « الحلم » واستشراف المستقبل ؛ حيث تطير كالحمامة فى سماء زرقاء ، لتعيش حياة حافلة بالحب ، خالية من المشاكل . فى

محاولة من الكاتبة لاقتناص « لحظة حلوة » تساعد على تحمل الواقع بكل ما يضطرب فيه ؛ إذ سرعان ما ترد « فايزة » إلى واقعها الذى اعتادت عليه . ( لكن . . دون أن تدرى ، كيف يجرى لها ذلك على وجه التحديد ، ترتسم فجأة فى عينيها المغمضتين بقوة ، وعلى نحو بالغ الوضوح ، صورة ابنها الصغير ، يبتسم لها ببراءة ، قافزاً ، ليطوق رقبتها ويمطرها بقبلات كثيرة ، فتفيق قليلاً وتشعر بقلق وتتقلب فى فراشها ، ثم تزيح زوجها لينام على جنبه الآخر ، ليكف عن الشخير ، قبل أن تستسلم لسبات عميق) . والقصة ذات وحدة فكر ، ووحدة شخصية ، ووحدة انطباع ؛ وإن خلت من الحوار ؛ فإن القارىء قادر على تخيل المواقف الحوارية التى يمكن أن تحدث ، من خلال اللقاءات التى التقطتها الكاتبة للشخصية « فايزة » فى المستشفى ، وفى البيت ، وفى الشارع .

وهكذا كانت « فايزة » ، كما كانت السيدة على العشب فى أول قصة ؛ امرأة تكافح وتدخل التخشيبة بإرادتها لتعيش . و« لوكيميا » الفتاة التى تتحمل الوشايات والدعايات فى سبيل هدف أسمى . و« نونة » الشعنونة تتخذ موقفا إيجابياً ، فتترك خدمة الضابط ، وترفض الخضوع لإدارة أبيها الذى يريد تزويجها ، لتتعلم ولتتحرر . كما كانت « زينات » و« أم شحتة » و« نوسة » فى « الزمن الجميل » . وذلك فى شكل قصصى اجتهد كثيراً فى محاولة الاقتراب من خصائص فن القصة القصيرة .

## - ١٦ -

# غربة ... صلاح عبد السيد

صلاح عبد السيد واحد من الكتاب الذين عاشوا أزمة مصر فى ١٩٦٧ ؛ بعد أن تشربوا قيم المجتمع وثقافته ، وتمثلوا خطواته الإيجابية ، وانحازوا لانتصاراته الوطنية والاجتماعية والقومية طوال الخمسينيات والستينيات . فقد تخرج فى الجامعة ١٩٦٦ . وما لبث أن صدمته نكسة ٥ يونيو ١٩٦٧ . ولم يكد يتبينّ أبعادها وأسبابها ؛ حتى فاجأته صور اجتماعية واقتصادية وأخلاقية شاذة وغريبة ؛ معالمها الحقيقية لم يجد لها جذوراً فى أعماق التربة المصرية ، ولا فى فترة الازدهار الوطنى ، والعدل الاجتماعى ، والاستقلال الاقتصادى . إذ إنها وفدت مع قوانين الانفتاح الاقتصادى فى السبعينيات .

وباعتباره واحداً من أبناء فقراء المجتمع ؛ فإنه توجه بكليته إلى الجوانب الاجتماعية والاقتصادية ، يبحث فيها عن الدوافع والأسباب التى تكمن وراء التفسخ الاجتماعى ، والانهيار الأخلاقى ، والتفتت فى العلاقات والقيم ؛ وما صحب ذلك من ظهور فئات طفيلية ، تملك الثروة ولا تملك القيم والثقافة والتقاليد ، ولا الجذور الممتدة المتأصلة . وقد نجح فى تصوير ذلك بشكل فنى فى مجموعته القصصية الأولى ( الجثة ) الصادرة عن الهيئة العامة للكتاب ١٩٨١ . بعد مشوار طويل امتد عشر سنوات من النشر المتناثر والمتواصل هنا وهناك بدءا من ١٩٦٩ حين نشرت له أول قصة قصيرة فى مجلة ( صباح الخير ) .

فقد كشفت مجموعته القصصية الأولى عن كاتب ذى موهبة قصصية جادة ، بدأت تشق طريقها الصحيح لتأخذ مكانها وسط كتاب القصة القصيرة المعاصرين . وكان قد جمع فيها كثيراً مما سبق نشره فى الصحف والمجلات . فضمت اثنتى عشرة قصة قصيرة . حرص الكاتب من خلالها على أن يجسد بعض المشكلات الاجتماعية والأخلاقية التى يعانى منها الانسان العادى فى المجتمع المصرى ( الأرشيف ) و ( خضر ) ؛ وما جَدَّ على المجتمع من تغير فى السلوك والعادات والقيم ، نتيجة اهتزاز البناء الاقتصادى ، وإتاحة الفرصة للغرباء كى يملكوا ويتحكموا ( الرجل الغريب ) . بل إنه عرى أخلاقيات الفئات الجديدة التى لا تستند إلى تقاليد وتراث ، والتى تنتهك أبسط القيم ( الدم ) . كما صور معاناة شباب

اليوم إزاء قضاياه الحياتية المصيرية ( الحصار ) . كما أن من بين قصص مجموعته الأولى قصة قصيرة مبتكرة وجيدة جداً ، لم نقرأ لها مثيلاً فى قصص جيله هى ( الرجل الذى نبت له ثدى ) . وهى قصة من الممكن ترشيحها لتتبوأ مكانها اللائق بين القصص العالمى الجيد .

وكان الكاتب قد تناول الموضوعات الاجتماعية والانسانية تناولاً فنياً ، يدل على فهمه لقواعد فن القصة القصيرة ، وعلى معرفته التامة بأصولها . وقد حاول أن يصوغ قصصه فى أسلوب سهل ، وفى لغة مقبولة ، وفى حوار صادق فى التعبير عن الشخصية والموقف والفكرة فى آن معاً . مع ملاحظة أن عدداً كبيراً من قصص المجموعة الأولى ١٩٨١ تدفقت بالاحساس بالغربة : غربة الانسان عن موقعه الطبيعى ، ومكانه العادى ، ووظيفته اللائقة ، بل غربته عن اسمه ؛ وأرضه ، وأهله .

وتستمر رؤيته إلى الحياة والناس فى المجتمع المصرى المعاصر ، فى قصص المجموعة الثانية ( غربة ) ديسمبر ١٩٨٦ . مع التركيز الشديد على غربة الانسان المصرى العادى ؛ والغربة التى تطبع العلاقات : علاقة الابن بأبيه وأمه . وعلاقة الأخ بأخيه . وعلاقة الجار بالجار . وهو يرد ذلك إلى أسباب اجتماعية واقتصادية فى المرتبة الأولى . ولو أننا لاحظنا أن معظم القصص نشر فى ١٩٨٥ ، ١٩٨٦ ؛ وأن قصة أو اثنتين فقط هما اللتان كتبتا ونشرتا فى ١٩٨١ لعرفنا إلى أى حد أراد الكاتب أن تجىء قصصه تصويراً حياً للواقع المعاصر الذى يعيشه الانسان المصرى .

وغربة إنسان صلاح عبد السيد ، ليست غربة فلسفية أو وجودية ؛ ولكنها غربة انسانية ذات أبعاد اجتماعية واقتصادية وأخلاقية ـ إن صح التعبير ـ دفعت إليها دوافع بعيدة عن الفلسفة والوجودية واللا معقول والعبث وما إلى ذلك كله من مذاهب أوربية . إنه لا ينطلق من فكرة مسبقة ، ولا من نظرية مجردة ، ولا من عالم ميتافيزيقى ؛ ولكنه يستند إلى أرضية من الواقع ؛ ويشكل عالمه من تناقضات هذا الواقع ؛ واضعاً فى اعتباره ضرورة الرجوع إلى هذا الواقع بالشكل الفنى الذى يجيده ، ويريد أن يقول كلمته عن طريقه .

يدل على هذا أنه يقف من ظاهرة الغربة موقف الرافض لكل صورها وأشكالها . كما أنه رافض لكل الأسباب التى أدت وتؤدى إليها . ولا يدخل فى حسابه ـ أبداً ـ أولئك الذين يفتعلون الاغتراب أو يتشدقون به . ولا يعنى هذا أنه يتفلسف ، أو أنه يقف من هذه الظاهرة موقف الواعظ ، الناصح ، الخطيب ، الذين يتوعد ويتهدد ؛ ولكنه يقف موقف الفنان الواعى ، الذى يلتقط بحسه الاجتماعى ـ باعتباره كائناً اجتماعياً حياً يعيش واقعاً بعينه ـ تلك الظواهر اللافتة للنظر ، والمستحدثة على التركيبة الاجتماعية ؛ كما ينتخب بحساسيته الفنية ـ بحكم كونه فناناً يدرك أصول فنه وأبعاد دوره الانسانى ـ تلك المواقف ،

والشخصيات ، والكلمات ، التى تصلح لكى تكون لبنة فى بناء فنى ينتسب إلى شكل القصة القصيرة ، ويحدث جدلاً بينه وبين الواقع الذى نبع منه ، ثم يتقدم إليه .

كما أنه لا يفتعل الثورية ؛ ولكنه يستهدف تغيير القيم ، والعلاقات ، والأفكار ، والمفاهيم ، التى طرأت عليها ظروف حولت مسارها وألبستها ثياباً غير ثيابها الوطنية القومية التاريخية الموروثة !

وجدير بالملاحظة أن موضوع « الغربة » و « الاغتراب » معاً قد شغلا الكتاب الذين بدأوا يكتبون فى أعقاب ٥ يونيو ١٩٦٧ ؛ ثم ما لبث أن سيطر على نتاج عدد من كتاب السبعينيات . لكن عدداً منهم كان متـأثراً فى ذلك بالأشكال الأوربية ، والمضامين التى أغرقت تلك الأشكال ؛ فى حين أن عدداً آخر صدمته النكسة ؛ فاهتزت ثقته فى كثير من الفكر والنظم والعلاقات والقيم ؛ فراح يعبر عن ذلك بشىء من الغموض والرمز والإلغاز والتضمـين . لكنهم جميعاً توسلوا فى كتابتهم بأدوات ووسائل معقدة ؛ وفى أشكال فنية ملتـوية غامضـة . أمـا صلاح عبد السيد فإنه ـ فى مجموعتيه الأولى والثانية ـ صور هذا « المعنى » وتلك « الفكـرة » فى شكـل فنى مقبـول ، ومن خلال مواقف إنسانية محتملة الوقوع ، وباختيار أناس من بيئات عادية .

وهذا يدعونا إلى ان نقترب من قصص مجموعته ( الغربة ) . وهى اثنتا عشرة قصة قصيرة : غربة ـ القهر ـ القضبان ـ الشركاء ـ الشيخة صابرين ـ قطعة من العملة القديمة ـ الأرجوحة ـ تصفيق حاد ـ زيدان يخلع جلبابه ـ الجدار البارد ـ مطلوب شخص لوظيفة ـ أحلام عم سيد .

وليس هذا هو ترتيب القصص كما وردت فى المجموعة ؛ ولكنه ترتيب اصطنعته لها بحكم جودتها الفنية من وجهة نظرى الخاصة . ومن حيث الجو العام الذى يهيمن على بعضها . فالقصص الست الأولى ( غربة ـ القضبان ـ القهر ـ الشيخة صابرين ـ الشركاء ـ قطعة من العملة القديمة ) تقف فى المرتبة الأولى ؛ وتتمثل فيها فكرة الغربة ، التى يعالجها الكـاتب بشكـل فنى تتوفر فيه خصائص مشتركة . فى حين أن قصص ( تصفيق حاد ـ الأرجوحة ـ زيدان يخلع جلبابه ) تنحو منحى النقد الاجتماعى الساخر اللاذع . وإن كانت قصة « الأرجوحة » هى الأخرى تعالج موضوع الغربة من زاوية جد مختلفة . أما القصص الثلاث الأخيرة ( الجدار البارد ـ مطلوب شخص لوظيفة ـ أحلام عم سيد ) فإنها تأتى فى المرتبة الثالثة من الناحية الفنية .

بداية قصـة ( غربة ) تجسد الإحساس الحاد بالزمن الفاصل بين ماض وحاضر ، عزلت بينهما عوازل صلدة كثيرة ، قطعت الصلة بين الزمنين تماماً : « منذ البعيد » ، « منذ

متى ؟ ! » ، « منذ البعيد البعيد » ، « يااااه » ؛ وكأنه يستخرج من أعماق الشخصية كل أدوات التعجب ، والاستفهام ، والدهشة ؛ مستعيناً بتحديد الحركة ، وضبط الأنفاس ، وتعيين مرتبة الصوت ؛ لينقل إلينا هذا الانطباع الذى تخلفه سنوات العزلة الطويلة والغربة العميقة الممتدة ( فبدا الزحام لعينيه بحراً هادراً يكاد يأخذه فى تياره . قاوم بحر الزحام وخرج ) . إنه فوجىء مع أول خطوة على أرض المطار ؛ لأنه غاب ؛ ولأن كل شىء فيه قد تغير : **المظهر الخارجى** ( معطف . نظاره . قبعة ) والعلاقات بالأشياء : النهر التاريخى الـذى لعب فيه واستحم وكاد يغرق . والأشجار وأعمدة التليفونات . وقضبان السكك الحـديدية . **واحسـاسه بالتراث** أو بما يشكل الماضى : القرية ، المدينة ، البيت القديم الذى تعرف عليه بصعوبة بالغة . زوجة أخيه . الأرض . الطين . الناس . الأطفال .

والأخطر من ذلك كله ، علاقته بأخيه الأكبر ، الذى رباه فأحسن تربيته ؛ وتحمل الصعاب من أجله هو أولاً ، ومن أجل تربية أخواته البنات بعدئذ ، والذى هده المرض والفقر ؛ فأصبح قعيد الفراش فى المستشفى القذر ؛ حيث الشفاء ميئوس منه .

كل شىء فيه قد تغير ؛ ويلمح الكاتب إلى ذلك فى فقر البداية : ( ماله لا يبكى ؟ ما له لا يرتمى على الأرض ويقبل التراب ! ماالذى صابه ؟ جزء منه يتمنى أن يبكى . وجزء لا يطاوعه على البكاء . وفى الفندق ألقى بحقيبته وتمدد على السرير . عيناه على السقف . لماذا لم يخبر أحداً بقدومه ؟ ماالذى دفعه إلى أن يفعل ذلك ؟ هل هو الخجل ؟ هل هو تأنيب الضمير ؟ ) .

هذه الفقـرة تشـير إلى إحسـاسـه الآنى الـذى أصبح احساساً عاديا لا شذوذ فيه ولا غرابة . الاحساس الطبيعى لإنسان لا يستشعر الغربة عن شىء ، ويدرك ما هو كائن فعلاً فى أعماقه ، من رفض لكل الانفعالات والأحاسيس والمشاعر التى قد تؤكد ارتباطه بهذه الأرض . حتى إبـلاغ الأخ الأكبر ، وهو أمر طبيعى ومفروض يحوله الواقع الآنى لهذا الإنسان الغريب إلى شىء شاذ مرفوض ! لقد جاء ليلقى محاضرة فى إحدى الجمعيات ثم يعود إلى حيث جاء ، بعيداً عن القرية والأهل والناس الذين لم يسأل فيهم أو عنهم ، ولم يرسل لهم طوال تلك « السنين السنين » « كلمتين اثنتين للاطمئنان » . وقد نزل بفندق كبير ؛ ولولا أن المحاضرة التى جاء لإلقائها قد تأجلت يومين ما فكر فى زيارة أخيه وأخواته البنات بالقرية .

ويجيد الكاتب تصوير الغربة الحقيقية فى ذلك اللقاء القصير اليتيم الذى حدث بين البطل وبين أخيه الأكبر فى المستشفى . الأخ يرحب به « أهلاً وسهلاً » لكنه فى عالم آخر لا يدور إلاّ حول نفسه ، ومشاغله ، والمرض الذى سوف يصيبه ، والشاى الذى يخشى

من شربه ، والقاذورات المحيطة به . لا شيء يصله بأخيه الآن : لا الزى ولا الدم ولا الصحة ولا الثقافة ولا اللغة ولا الواقع ولا المكان ولا الزمان . فيقرر فوراً مغادرة المكان ، والأخ ، والقرية ، والذكريات ، والماضى ، والواقع ، وما ينبغى أن يكون . ويكتفي بدس بعض النقود تحت وسادة أخيه الذى لا يحتاج إليها وحدها ؛ ولكنه يحتاج إليه هو فعلاً ، وحاضراً ، ودوراً ، وعلماً ، وتقدماً ، وتغييراً لواقع حاله هو وأهله وقريته .

وينبغى الإشارة إلى مفارقة مقصودة : هذا الغريب جاء ليحاضر ( كأكبر خبير فى شئون تربية طيور الزينة ) ، بينما واقع حياة أخيه وأهله وقريته ووطنه ، فى حاجة إلى تغيير جذرى . لكنه لم يفعل شيئا على أى مستوى من المستويات التى هى فى حاجة إليه . ونهاية القصة تؤكد أن العلاقة بينه وبين بنى وطنه مبتورة ، وأن أى أمل فى العودة إلى هذه الأرض مفقود مفقود : ( واستقل عربة أجره . متجهاً إلى المطار . جلس فى المقعد الأمامى . وفى المقعد الخلفى كان هناك طفل يجلس مع رجل ريفى . خربشت يد الطفل على كتفه . التفت إلى الطفل . كان الطفل يحدق فيه . التفت إلى الرجل . وكان الرجل يبدو ممصوصاً . وعيناه مصفرتان . حاول أن يضحك للطفل . لكن الطفل كان متجهماً . وكان كأنه سيبكى . فاستدار مولياً له ظهره . قبل أن يهم بالنزول من العربة . كانت يد الطفلة قد تسلقت قفاه . وفرقعت عليه . و . . لم يلتفت للطفل . لكنه اندس داخلاً من بوابة المطار ) ص ٢٦ .

لاحظ الانتقاء فى هذه الصورة : هو فى المقعد الأمامى . وفى المقعد الخلفى جلس رجل ريفى وطفل ( الأصل - الماضى - التراث - الأرض - الحاضر ، والمستقبل المرتبط بذلك الماضى ) الرجل ( ممصوص . مصفر العينين ) هذا هو الحاضر المريض الذى يحتاج إلى علاج متقدم ؛ بمثل ما كان أخوه فى القرية مريضاً يموت ، فى حاجة إلى علاج متقدم يتمثل فيه هو : المنقذ - المتعلم - الصحيح - الطبيب . والطفل متجهم وكأنه يبكى ( المستقبل غير واضح ؛ عابس ؛ ولا يقبل الضحك والزيف والخداع ) فاستدار موليا ظهره ( رفض نهائى للماضى وللمستقبل المرتبطين بهذه الأرض ؛ لأنه يتجه كلياً إلى أوربا ) وكمحاولة أخيرة قبل أن يهم بالنزول من العربة كانت يد الطفل قد تسلقت قفاه وفرقعت عليه ( موقف نهائى من الطفل كأنه يوقظه وينبهه فى اللحظة الأخيرة ) قابله موقف أخير صارم من هذا الغريب ؛ فلم يلتفت للطفل ، واندس داخلاً من بوابة المطار .

هذا الموقف الأخير أو تلك اللقطة المكثفة ، استطاعت أن تجسد فكرة « الغربة » وأن تكثف الشعور بها ؛ وأن توصل إلى القارىء « الانطباع » الذى أراد الكاتب أن يطبعه فى نفوسنا ؛ وكان قد هيأ له منذ اللحظة الأولى التى دخل فيها بطله المطار ووطئت أقدامه أرض مصر . بمعنى ارتباط البداية بالنهاية ارتباطاً فنياً وفكريا وموضوعيا !

وإذا كان هذا الأخ الغريب مقيماً إقامة دائمة فى أوربا ؛ فإن بطل قصة ( القضبان ) يوجد فى القاهرة ـ العاصمة ؛ ويعمل أستاذاً فى الجامعة ؛ لكنه يمثل « الغربة » فى الداخل . أخوه مريض بالبلهارسيا . يتقيأ دماً . يكاد المرض يفتك به ويودى بحياته . هو فى شغل شاغل عن أخيه الأكبر الذى علمه ورباه وأنفق عليه حتى وصل إلى درجة الأستاذية . ولولا أن ابنة أخيه المريض أرسلت إليه خطاباً ( إن أبى يموت فأنقذه يا عمى ) ما سأل فيه ، ولا فى أولاده وزوجه . . وكل الذى أقدم عليه من فعل إيجابى فى اللحظات الأخيرة ـ بعد غيبة طويلة عميقة تركت جراحاً ساخنة فى نفوس أهله ـ هرباً من الموقف ؛ فإنه يجرى باحثاً عن طبيب فى مكان لا يعرف عنه شيئاً ، وفى ظلمة الليل التى لا تكشف عن شىء . حيث تبدو الأشياء التاريخية التراثية التى تشكل ماضيه كله وكأنها أشباح : مقام الشيخ مرزوق ؛ السبيل ، وابور الطحين ، الجميزة ، الساقية .

كما أن واقع أخيه يبدو عليه غريباً هو الآخر : الزوجة معصوبة الرأس . العيال كالجرذان البائسة . على الأرض تراب معجون بالدم . فى الوجوه صفرة ، وخوف . نباح الكلاب . الضفادع .

وتحدث المواجهة التى لا يحتملها لدقائق ، والتى تعريه وتكشف غربته الغريبة . وإنقاذاً لنفسه هو فكر فى أن يفعل شيئاً أى شىء : ( كدت أصرخ ـ أخى ـ لكنى وجدت أن لا لزوم لذلك . لكنى كنت أريد أن أفعل شيئاً . فسعلت . فرفع رأسه ينظر فى اتجاهى . فرأيت عينيه الميتتين وبياضهما الشاحب . ورأيت العروق فيهما . ورقبته المكرمشة . وتفاحة آدم تتلعثم فيها . ورأيت زوجته تنظر لى . زوجته والعيال . فخفت من عيونهم . وتراجعت . انصدع قلبى فقلت زاعقاً . سأحضر الطبيب . واندفعت خارجاً . وصوت أخى سمعته يتقيأ دماً . وتمتمة زوجته ـ المرأة ـ يارب . وعيون العيال حاصرتنى كجرذان بائسة . فانطلقت . انطلقت خارجاً . سأحضر الطبيب . وارتطمت بالباب . فى جبهتى . ووجدتنى أجرى ) ص ٧٦ . إنه يحاول انقاذ نفسه هو بادعاء البطولة والفعل . وبتعويض الغربة الطويلة ، والانفصال الدائم عن أهله وقريته وواقعه . لقد كان يهرب من نفسه هو أولاً ، ومن عيونهم التى حاصرته وأدانته فى صمت ثانياً . والكاتب يجعله يصف نفسه بالخنزير ؛ دلالة على رفض هذه الصورة الآدمية وهذا السلوك اللا أخلاقى اللا اجتماعى . وبطبيعة الحال يجعله يفشل فى العثور على طبيب الوحدة الصحية ؛ لأسباب موضوعية : فهو لا يعرف شيئاً عن الطبيب ، والمكان ، والزمان ، والناس ، والعلاقات . إنه يريد أن يهرب ؛ وهرب . والهرب يقوده إلى الهرب الأكبر . نتيجة للفشل الكبير .

أجـاد الكـاتب حواراً نفسياً داخلياً ، أجراه على لسانه ؛ يسأل نفسه ثم يجيب ؛ بما يؤكد فشله ( الطبيب غائب ؟ غائب مثلك . لا . هأنذا قد عدت . بعد كم من السنين عدت . . أيها الهارب ) ص ٨٤ .

وفى طريق العـودة يكـون المـوقف قد تبلور ؛ وتكـون النهاية التى أرادها الكاتب (. . والقضبان تحيط بى . والظلمة تتكاثف داخلى . والقاطرة تلك التى كنت أركبها . أكاد أسمعها بصوتها الثقيل . وأسمع دبيب عجلاتها على القضبان . فأوقن أنها قادمة . وأنها تبتغينى . فأسرع . على أن أسرع . لكن القاطرة يتزايد صوتها الثقيل فى سمعى . وأسمع رجة الأرض تحت قدمى . وأراها . أكاد أراها . تتجه إلى . وتكاد تدهسنى ) ص ٨٥ .

هذه هى النهاية . والقصة منذ أول كلمة فيها حتى الكلمات التى اختارها الكاتب لتشكيل نهاية الموقف ؛ لم تفقد خصائصها الفنية ، ولا وحدة الموقف ، والانطباع . إنها ترفض هذه الصورة . وتستنكر هذا السلوك . وتلمح إلى ضرورة الارتباط بالأرض والأهل والتاريخ . وتدعو إلى الجماعية والاجتماعية والايجابية . لكن ذلك كله قد قيل بفن ؛ ومن خلال موقف واحد مكثف أجاد الكاتب تشكيله ؛ وبلغة فنية ساعدت على تصوير القضبان الحديدية التى يصطنعها أولئك الغرباء ؛ فيحصرون أنفسهم بأنفسهم لأنفسهم داخلها ؛ فتهتز الأرض من تحت أقدامهم ، ويستشعرون ضياع الطريق الفردى ؛ إذ انفصلوا عن طريق الجماعة ، والأهل ، والناس ، حين عزلوا أنفسهم عزلاً إرادياً ؛ فاغتربوا تماماً .

وإلحـاح الكـاتب على قضية الاغـتراب بعيداً عن الفلسفة والجرى وراء المذاهب الحديثة فى الكتابة ؛ يجعلنا نعتقد فى أنها قضية تلح عليه إلحاحاً ، وفى أنه ينظر إليها من زاوية اجتماعية ، وبدافع وطنى ، نستشعر منه ارتباطاً أصيلاً بالأرض المصرية ؛ وإحساساً حاداً بخطورة انفصال المثقف المصرى عن واقعه ، وعن أصله ، وعن دوره ؛ ومسئولية واضحة فى التنبيه إلى هذا الدور ؛ وتعرية ذلك الخطأ . إنه مع الدور الإيجابى الاجتماعى للمثقف . ومع فعالية البقاء فى المواقع التى تحتاج إليه . ومع حاجة الريف إلى أبنائه الذين تعلموا وتثقفوا . فمن الضرورى أن يعودوا إليه ليغيروه وفقاً لثقافتهم الجديدة ، ولرؤيتهم المتطورة . إنه ليس مع الاغتراب والانفصال والبعد والانحصار فى بوتقة خاصة ؛ من أجل المصلحة الخاصة الذاتية .

تؤكـد ذلـك من بعض الـوجوه قصته ( الأرجوحة ) . إذ فيها تنكشف أبعاد هذه الـرؤية ، وتتجسـد ملامحـه الخاصة فى كتابة القصة القصيرة ؛ وفى تمثل طريقة للحكى معينة . والاغتراب فى هذه القصة ابتعاد عن القرية بالدفء فى حضن المدينة ؛ والكسل بلا عمل ؛ والإثراء على حساب الآخرين . نوع آخر من الغربة والانفصال عن الأرض .

الدفء بلا عمل . الراحة بلا جهد . الطموح إلى الاسترخاء أصاب الناس جميعا ؛ حتى أولئك الشيوخ من الفلاحين الذين يرتبطون بالأرض ارتباط مصير . ينتهى بهم الأمر إلى الاسترخاء الناعم الهادىء الدافىء ؛ فى ظل زوج البنت الذى ليس مصرياً . فالولد فى القرية حول البيت إلى بوتيك . واستبدل الدراجة بموتوسيكل يزعج به أهل القرية طول الليل . والبنت بعدما صدمت فى حبها مرة نتيجة موت حبيبها ؛ ثم مرة بعد خدعة واحد من أبناء القرية تتزوج شخصاً عربياً لا يعرفه أهلها ولا أبوها العجوز ، وتعيش فى فيللا .

وبدلاً من أن ينتقم الغَنَّام القروى العجوز لشرفه من ابنته التى هربت ( نام على سرير ناعم . وغـاص . غاص فيه . وأحس بالراحة . منذ متى لم يرتح ؟ منذ جاء إلى الدنيا . وهو يكدح بلا توقف . يزرع نصف الفدان . ويكد ويشقى ويقوم مبكرا ويدور حوله وآخر العام تأكل الدودة جهده والجمعية والباشكاتب والمهندس والتسويق . ماذا جنى بعـد كل هذه السنـوات ؟ وشد الغطاء عليه ودخل فى السرير . المخدة ناعمة . والمرتبة واللحاف . للدفء هنا معنى آخر غير الدفء الذى أعرفه . وللأكل هنا طعم آخر غير الأكل الذى أعرفه ) ص ٧٢ .

والكاتب هنا لا يلتمس العذر للشيخ الغنام ـ القروى الفلاح ـ ولكنه يدينه من طرف خفى . بمثل ما يدين الظروف المادية التى ضغطت عليه وجعلته يتحول بهذه الطريقة ؛ بل دفعته إلى الانفصال عن أرضه التى أفنى عمره فيها . لكنه بدلاً من الثأر لشرفه من ابنته ؛ ارتاح إلى النعيم الذى أغرقته فيه ، ونسى ثأره وبيته وأهله وأرضه وقريته وتاريخه وكفاحه . وثمة موسيقى داخلية تسرى فى ثنايا القصة . والوسيلة التى توسل بها الكاتب فى السرد والوصف والحكى ، ملائمة للموضوع؛ وللحدث، وللشخصية المحورية فى القصة .

ويظل الكـاتب يضرب على هذا الـوتـر الحسـاس بنفس الأسلوب ، واللغـة ، والطريقة ، فى ( الشركاء ) المكتوبة ١٩٨٦ ، وكأنه يرى فى السلب اغتراباً ، وفى البعد عن اتخاذ موقف جماعى نوعاً من الغربة المعمقة المخربة للنفوس . فالصمت الجماعى الأخرس ، والخوف من المواجهة ، تجعل الناس شركاء فى المسئولية ، وفى أسباب الانهيار الذى يحدث للجماعـة وللمجتمـع كله ؛ ما دامت الجماعة قد تخلت عن دورها ؛ فإنها بذلك تكون قد اختارت الاغتراب عن مشاكله ، وقضاياه ، بالتزام الصمت والهروب من الواقع .

إبراهيم الإمام ، الجائع ، الشريف ، يضبط اللص الكبير « أبو حجاج » على مرأى ومسمع من القرية كلها ؛ لكن أحداً من أهل القرية لا يساعده ، ولا يؤيده ، ولا يخرج للوقوف إلى جواره وتشجيعه . حتى شيخ الخفراء ، ممثل السلطة والأمن والرقابة ، يتواطأ

مع اللص . ومن ثم يتحول الموقف تماماً . فيطارد اللصوص ابراهيم الإمام ويطردونه من القـرية ، ويتجهـون بكليتهم إليها ؛ لقهرها ، وإغلاق أبوابها كلما جاء الليل . ويختفى إبـراهيم الإمـام ـ الـرمز ـ الإيجاب ـ الفعل ـ الموقف ـ الثورة . الذى كان يواجه القرية بضعفها ، وخزيها ، وعارها ، وصمتها ، وهزيمتها . وما أكثر ما حاول دفعها إلى الحركة الإيجـابية الجماعية ؛ لكنها لم تحرك ساكناً . فقد كان وحيدا يضرب فى الظلام . لا أم . لا أب . لا أقارب . لا أحد . والكل أوصد أبوابه فى وجهه . وما أكثر ما صرخ فى أهل القرية : ( نمت يا بلد . . شبعت ونمت يا بلد ) ص ٤٢ .

ذلـك أن إبـراهيم الإمـام حين يجوع يهتاج ، ويزوم ، ويدب فى الأرض كوحش هائـج ، وتحمـر عيناه ( وفى الأيام الأخيرة كثر هياجه . ذلك أن القرية ـ قريتنا ـ كانت قد ضاقت به وكفـرت بكل ما يفعل . لم تعرف قريتنا كيف ترضى ذلك المهتاج ـ . كان يواجـه ضعفها وخورها ليل نهار ويشتم رجالها :ـ هل أنتم رجال ؟ لم تسكتون على كل ما يحدث ؟ فأغلقت قريتنـا أبـوابها فى وجهه ) . الصمت عن اللصوص لهدف . الكل يصمت وكـأنهم شركـاء . والجميع يطاردون بالصمت أو بالفعل الشرفاء من الجياع لأن لا شركاء لهم . بينما للصوص شركاء كثيرون .

ونحن لن نستطيع الوقوف عند كل قصة بطبيعة الحال . لكنا نريد أن نشير إلى أن الجـماعـة هنـا قد تواطأت بالصمت أو بالخوف أو بالسلب ؛ ضد هذا النموذج الايجابى الثورى ؛ فقهرت نفسها هى قبل أن تقهره هو . والقهر فى أية صورة من صوره مرفوض من قبل الكاتب . وهو حين يصوره فإنما ليدعو إلى الحرية والانطلاق . دعوة فنية لا صراخ فيها ولا خطابية ولا زعيق . لكنه مع ذلك غير متفائل . فهو يرى أن القهر موجود وإن خيل إلينـا أنه اختفى أو توارى أو اندثر . القهر ملازم لنا . يقبض بيد من حديد على أعناقنا ورقابنا وقلوبنا من الداخل ، ويحبس أنفاسنا بقوة وعنف .

وقـد جسـد الكاتب ذلك فى قصته ( القهر ) . إنسان يستشعر القهر من الآخر ـ الأقـوى ـ الأكبر . فللآخر كل شيء متميز . وله الكوم الأكبر . فى حين أن الشخصية المحورية تقف فى الموقف الأضعف ـ الأقل ـ الذى يقع عليه كل الظلم والقهر والعنف . وفى لحظة ما يتصور أنه أصبح وحده : مالكاً ، ساكناً ، آكلاً ، متحكماً ؛ ويخيل إليه أنه يفعل ما كان يتمناه . لكن عند لحظة معينة يفاجئه الآخر بالظهور ؛ فينطوى على نفسه ، ويعود إلى حيث مكانه وموقعه المقهور ( وبلا كلمة . بلا كلمة واحدة . وجد نفسه يقوم من أمام كوم اللحم الكبير ليجلس ـ خاشعاً ـ أمام كوم الجلد والعظم والشغت ) ص ٣٠ . الموقف مكثف . الكلمات مدببة . لا جزئيات ولا تفاصيل جانبية . انطباع موحد . حركة داخلية تسرى فى القصة كلها .

كذلك نشير إلى قصة ( قطعة من العملة القديمة ) . وهى من القصص الجيدة جداً فى هذه المجموعة . ولا تخرج عن تجسيد « الغربة » الانسانية والاجتماعية . غربة الابن عن الأم وعن الأب . وضياعه بسبب اغترابهما عنه . كل يبحث عن ذاته بعيداً عن الابن . ومعظم القصص التى كتبها ١٩٨٥ ، ١٩٨٦ تحمل هذه الرؤية الاجتماعية للاغتراب .

ومما يسم القصص بسمة أساسية طريقةُ الحكى والسرد . وهى وسيلة اصطنعها الكاتب صلاح عبد السيد اصطناعاً . وقد استمدها من الطريقة التى يتوسل بها الرجل العادى فى قص قصة أو سرد حادثة أو وصف شخص . مستعيناً فى ذلك بتمثيل الموقف ، ومحاكاة الشخصية وتقليد الحركة ، والصوت ، والإشارة ؛ وما إلى ذلك من وسائل يستعين بها القروى العادى لكى ينقل صورة كاملة الحركة ، شديدة الدقة والإحكام ، دون أن تفقد صدقها وواقعيتها . ودون أن تنسى دورها فى التعليق ، أو الغمز ، أو الإشارة ، أو السخرية . وهو فى كلٍ لا يخرج على قواعد اللغة ؛ ولا على الانتخاب منها ؛ وإنْ استخدم كلمات عامية موحية دالة ، ومنسجمة مع الموقف ، والشخصية ؛ وتدفق اللغة الخاصة بالقصة . وفيما يبدو أن الكاتب حريص على أن تكون هذه هى طريقته . إذ إنه يؤكدها من خلال قصص هذه المجموعة . وكانت قد برزت بوضوح فى قصص مجموعته الأولى ( الجثة ) ١٩٨١ .

والكاتب يهتم اهتماما ملحوظاً بالدراما . بالفعل . بالحركة . ومن ثم كان حرصه على أن يضبط كل حركة . ويقدم شخصياته وهى تفعل ، وهى تتحرك ؛ وهى تعمل . ولو أننا عرفنا أن صلاح عبد السيد ممن يمارسون كتابة المسرح ، فإنا سوف نجد « الحركة » و « الصراع » عاملين بارزين فى قصصه القصيرة ، جاءا متأثرين بتقنيات الكتابة للمسرح . فهو يتتبع الحركة ، والنأمة ، والإشارة ، ونبرة الصوت . ويتقمص شخصياته بشكل كامل . فقد حوّل واحدة من قصص مجموعته الأولى ؛ وهى قصة ( الأرشيف ) إلى مسرحية قصيرة هى ( الأرشيفجى ) التى قدمها مسرح الطليعة ١٩٨٣ . وكانت الثقافة الجماهيرية قد قدمت له مسرحية ( قول يارب ) ١٩٧٢ . كما قدم له المسرح الحديث فى ١٩٨٥ مسرحية ( هنا مقص وهنا مقص ) .

فى صفحة ٤٣ يصف حركة الشخصية على هذا النحو : ( **مد رقبته ناحيتى يفتش بعينيه عنى . يعرف صوتى . ويحبنى** . كان يبتسم لى حين يرانى ) ويقول : ( اجلس يا ابراهيم . لكنه سحب رأسه ، ولملم جسده ، ومضى . مضى يدب فى الحارة ) . لاحظ استخدام الأفعال . مرة يستخدم الفعل الماضى « مد » للانتهاء من حركة . ثم يستخدم الأفعال المضارعة للدلالة على الحركة الآتية : « يفتش » بعينه . « يحبنى » . « يعرف

صوتى » وكذلك قوله : « سحب رأسه ، ولملم جسده » كلها أفعال تدل على حدوث الفعل فى زمن مضى . ثم يحدد نوع الحركة بفعل مضارع « يدب » فى الحارة ؛ لتثبيت معنى القوة . كل ذلك على أثر فعل الأمر « اجلس » ؛ سحب رأسه أولاً ؛ ولملم جسده بعدئذ ؛ وأخيراً « مضى » ؛ وهو « يدب » فى الحارة . ثم انظر معى إلى هذه الحركة الكاملة التى يحتاج تجسيدها وتصويرها إلى صفحات وصفحات ؛ فى صفحة ٤٦ يريد أن يصور تواطؤ شيخ الخفراء مع اللص الكبير « أبو الحجاج » : ( لحظتها كنت واقفاً . ورأيت عينى أبى حجاج تتسلقان وجه شيخ الخفراء . ورأيت عينى شيخ الخفراء تطمئنانه . بعدها انحنى شيخ الخفراء يفك وثاقه ) فالفعلان المضارعان : « تتسلقان » ، « تطمئنانه » يشعان حركة ودلالة . حوار صامت حافل بالحركة والحيوية . ثم بعد « انحنى يفك » حركتان مترابطتان متتابعتان . جاءت الثانية نتيجة للأولى . والحركتان جاءتا نتيجة وخاتمة لحركة سابقة « تطمئنانه » .

وهكذا فى صفحة ١٠٤ ( تتلامس عيونهم والباب . وجدران البيت . ونوافذ الغرفات . وينسلون . يتباعدون فى تكاسل ما الذى حدث ؟ هل لا يريد رؤيتهم ؟ هل هو مريض ؟ ويتحلقون . كل مجموعة تتحلق فى مكان . وزيدان هو موضوعهم ) وقوله صفحة ١١٣ : ( دعوتها لى كل ليلة كانت تنتظرنى وأنا عائد لتتسلق أذنى واهنة ومرهقة كلما أعطيتها قرشاً ) وتصويره للحركة ص ١١٤ ( أطلت أمى من وراء ظهر زوجها فى صمت وأسف . حاولت أن أشب على أطراف قدمى لأتحدث إليها . حاولت . لكننى قبل أن أفتح فمى . قبل أن تنفرج شفتاى . أوصد الباب فى وجهى ، أوصد الباب على شفتى . اختنق صوتى واحتبس . وغامت عيناى . دخت واستدرت عائداً) . صورة . حركة . فعل . رد فعل . تحديد نوع العلاقة بين الابن والأم وزوج الأم . وهى علاقة غريبة شاذة غير موجودة ولا سبيل إلى وصفها أو تكييفها . وقد استطاعت هذه الفقرة أن تعبر عن كل ذلك بدقة . وبداية قصته ( قطعة من العملة القديمة ) تحفل بأفعال المضارعة المنتقاة ، مما يستخدم فى الحياة اليومية ، لكنه يشكلها بفن بحيث تصبح لغة مقبولة تضج بالحركة ( الليل يبخ الظلام والرطوبة . وينشع حزناً أبدياً لا ينتهى . المطر مازال عالقاً بأرض الشارع يلتمع تحت ضوء فانوس شاحب ينزف ) ص ١١١ .

يقودنا هذا إلى الحديث عن تشبيهات صلاح عبد السيد التى تتضمنها هذه الفقرة ص ١١٢ ( كنت أحس أننى ـ أيضاً ـ كالحذاء مثقوب ومهترىء ) ؛ وقوله ( شفتاى كخشب السنط المتشقق ) ، وقوله ( كأننى أتطفل على الدنيا فى مهانة ) ، ( هذه الأفكار اللقيطة تضرب رأسى ) . لأنه وحيد غريب مرفوض من الأب ومن الأم ؛ كاللقيط ؛ وأفكاره أيضاً لقيطة .

ومن تشبيهاته أيضاً ص ٣٦ : ( تقلب على فراشه واعتدل ألف مرة . وبسمل . واستغفر . وقرأ الصمدية . ولكن بلا فائدة . وصدره يعتمل كأنه وابور طحين خرب . يلفظ أنفاسه قبل أن يتوقف ) ووصفه النهار بأنه « شاحب وراكد ولونه أصفر » ٣١ والصوت « قد بلله العرق فأصبح واهناً » . صوت مبلول بالعرق . أما طريقته فى الحكى والقص والسرد فإنا أشرنا إليها . وقلّما تخلو قصة من هذه السمة المميزة ( انظر ٥٦ ، ٥٩ ، ٦٤ ، ٦٦ ) . وهكذا اختار الكاتب صلاح عبد السيد موضوعه ، وشخوصه ، ومواقفه ، كما شكل لنفسه بناءً فنياً واقعياً ؛ وانتقى أسلوباً بسيطاً ولغة غير معقدة ، احتفظ فيها بتشبيهاته الخاصة ، وصفاته ، ونعوته ؛ وأدرك أن العنصر الدرامى فى القصة القصيرة أساسى وضرورى . وارتبط بواقعه ، بل انتقد هذا الواقع . ورفض الاغتراب وغمز ولمز التهريج السياسى . وكان فى كلٍّ حريصاً على شكل القصة القصيرة الدرامية !

# كتب أخرى للمؤلف

| | | |
|---|---|---|
| ١ - تطور فن القصة القصيرة فى مصر | ط ١ دار الكاتب العربى | ١٩٦٨ |
| | ط ٢ دار المعارف | ١٩٨٢ |
| | ط ٣ دار المعارف | ١٩٨٤ |
| ٢ - مصر وظاهرة الثورة | دار النهضة الحديثة | ١٩٦٩ |
| ٣ - ثورة الجماهير الشعبية | دار الجامعات المصرية | ١٩٦٩ |
| ٤ - حول الفكر الاشتراكى | دار النهضة الحديثة | ١٩٧٠ |
| ٥ - دليل القصة المصرية القصيرة | الهيئة المصرية العامة للكتاب | ١٩٧٢ |
| ٦ - الأدب العربى المعاصر فى المغرب الأقصى | ط ١ دار التراث | ١٩٧٧ |
| | ط ٢ الهيئة المصرية العامة للكتاب | ١٩٨٥ |
| ٧ - القصة القصيرة | ( كتابك ) دار المعارف | ١٩٧٨ |
| ٨ - اتجاهات القصة المصرية القصيرة | دار المعارف | ١٩٧٨ |
| ٩ - بانوراما الرواية العربية الحديثة | ط ١ دار المعارف | ١٩٨٠ |
| | ط ٢ مكتبة غريب | ١٩٨٥ |
| ١٠- بحوث ودراسات أدبية | ط ١ دار المعارف | ١٩٧٨ |
| ١١- تعريف بالرواية الأوربية | الهيئة المصرية العامة للكتاب | ١٩٨١ |
| ١٢- فى الرومانسية والواقعية | مكتبة غريب | ١٩٨١ |
| ١٣- رحلة التراث العربى | ط ١ دار المعارف | ١٩٨٤ |
| | ط ٢ دار المعارف | ١٩٨٥ |
| | ط ٣ دار المعارف | ١٩٨٧ |
| ١٤- أوراق من هنا وهناك | دار المعارف | ١٩٨٤ |
| ١٥- البناء الدرامي للمأساة عند أرسطو | مكتبة غريب | ١٩٨٧ |

## « المحتـويات »

| الموضوع | الصفحة |
|---|---|

رقم الإيـداع ٨٦١٣ / ٨٧
الترقيم الدولى ١ - ١٩٤ - ١٧٢ - ٩٧٧

**دار غـريب للطبـاعة**
١٢ شارع نوبار ( لاظوغلى ) القاهرة
ص . ب (٥٨) الدواوين تليفون **٣٥٤٢٠٧٩**